L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F
MAI 1981
N° 278

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 80	F. 95
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 100	F. 115
3. Fascicule BAC	F. 18	
Abonnement de soutien		F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

Fascicule BAC .... **F. 18**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à **M. MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

37ème Année N° 277

MAI 1981

SOMMAIRE

LA PREPARATION CORPORELLE ET VOCALE DU COURS DE MUSIQUE

par
Denise CLAISSE
Professeur au Collège de VIZILLE
Professeur-animateur au CRDP de GRENOBLE

Les 11 et 12 décembre derniers, se déroulait au C.R.D.P. de GRENOBLE, un stage de pédagogie musicale organisé pour des jeunes certifiés, maitres auxiliaires et P.E.G.C. de l'Académie.

La partie réservée à l'enseignement de la culture vocale et du chant m'était confiée. Ayant, pour la première partie du sujet, vécu avec les stagiaires des exercices sans les noter, je leur promettai le compte rendu que voici. C'est pourquoi, je ne livrerai ici que mes réflexions sur l'enseignement de la culture vocale et m'attacherai en particulier à la recherche des conditions pour qu'elle puisse être perçue et exécutée avec efficacité en vue de l'épanouissement de la voix dans le chant.

1. PRENDRE CONSCIENCE DE SON CORPS POUR LIBERER LA VOIX

Ma voix appartient à mon corps. Elle en est l'émanation. Elle en est le produit et la qualité de son émission dépend de mon état corporel et mental. Chacun de nous a déjà observé la perte de tonus dans la voix de gens déprimés ou découragés ou le manque d'assurance vocale de ceux qui sont comme l'on dit communément «mal dans leur peau». C'est pourquoi, il me semble indispensable de considérer cette interdépendance de la voix et de son support corporel dans toute séance préparatoire au chant. Les difficultés familiales de certains enfants de nos classes, l'agressivité sous toutes ses formes ne sont guère propices à la sérénité ni à la sensation de bien être. Un enfant noué physiquement et psychiquement ne peut épanouir sa voix. C'est pourquoi chaque séance de culture vocale sera précédée, suivant les besoins de la classe, d'une mise en condition physique, ayant pour but d'améliorer, par des exercices de détentes appropriées, la disponibilité et la réceptivité des élèves.

1) Tenue

Les exercices de prise de conscience corporelle seront exécutés de préférence au début du cours (exceptionnellement au milieu, si l'attention se relâche). A leur entrée en classe, les enfants restent debout, en position stable, les pieds légèrement écartés, le bassin bien calé sur les deux jambes. Les bras sont pendants le long du corps, la tête dans le prolongement de la colonne vertébrale, sans cassure au niveau de la nuque, le regard face au vôtre. L'objectif de ces exercices étant l'installation d'un calme intérieur, leur préparation importe autant que leur réalisation. Ils peuvent être précédés soit d'étirements qui aident les enfants à se déconnecter des activités précédentes, soit d'exercices de relaxation.

2) Etirements

- s'étirer les bras tendus verticalement, en demeurant sur place ou en marchant sur la pointe des pieds ; feindre de pousser le ciel, regarder vers le haut puis laisser tomber.
- s'étirer en dessinant un cercle avec les bras
- combiner étirements et baillement.

3) Relaxation

Les yeux fermés dans la position d'arrivée en classe ci-dessus citée ou en position assise sans appui dorsal, proposer la concentration de la pensée suivie de l'observation de la sensation de poids successivement sur la tête, les membres supérieurs, le buste, les membres inférieurs ; terminer en portant l'attention sur la plante des pieds : sentir alors le contact avec le sol comme si l'on s'y enracinait. Dans ce corps consciemment détendu, observer le flux et le reflux de la respiration (que l'on peut éventuellement simuler avec un mouvement des mains). Durant ces moments privilégiés d'écoute en soi, s'appliquer à bien percevoir son propre rythme respiratoire. Observer avec calme l'alternance de la tension : l'inspiration, et de la détente : l'expiration. Ce phénomène de tension et de détente est essentiel à ressentir car il habite la musique dans son phrasé. Car là où il y a attirance et sommet, il y a ensuite détente dans la conclusion.

4) Respiration

Le tronc entier, depuis le bassin jusqu'à la poitrine est le siège de la respiration. La prise d'air se fait par les narines. Inspirer doucement en dilatant les ailes du nez, expirer, lèvres en avant en soufflant sans bruit. L'inspiration favorable au chant utilise la base des poumons, aussi est-il utile de sensibiliser les enfants à la respiration abdominale. C'est allongé qu'on la perçoit le mieux (Faire sentir à cette occasion l'ouverture des côtes dans le dos pendant l'inspiration). Si nous pouvons le faire en classe, nous pouvons demander aux enfants de la remarquer le soir avant de s'endormir. On peut les inviter aussi à observer la respiration d'un chat au repos, animal qui nous fournit un exemple de détente corporelle parfaite.

Proposition d'exercice pour la perception de la respiration abdominale

En position debout, placer les mains sur les hanches en mettant le pouce en arrière et les doigts le plus possible sur le devant. Se plier ensuite à angle droit avec les jambes, tête dans l'axe de la colonne vertébrale. Respirer alors dans cette position par la bouche en ayant souci de n'utiliser que la partie inférieure des poumons. La puissance de l'air doit ouvrir l'angle formé par le pouce et les doigts. Cette respiration a aussi l'avantage de décongestionner le réseau de ganglions appelé «plexus solaire», centre des émotions et des impulsions de toutes natures. La maîtriser est donc, en dehors de la maitrise vocale et instrumentale qu'elle permet d'acquérir, un moyen utile aux timides, à ceux qui souffrent de complexe d'infériorité, à ceux qui sont mal dans leurs corps et nous savons que les adolescents ont souvent des problèmes de cette sorte à résoudre.

5) Détente

Les parties du corps essentielles à relaxer sont la tête et toutes les parties du visage, les épaules (afin que détendues ainsi que les bras et les mains qu'elles entrainent, elles puissent n'avoir aucun rôle actif dans le chant), les jambes (dont la détente est favorable à une position stable). Nous serons également attentifs à la position de la colonne vertébrale. Voici un exercice qui facilite la prise de conscience de sa verticalité : debout, mains sur les genoux, dérouler lentement le corps. Le dos droit, laisser tomber les épaules puis monter les bras ; les tirer, relâcher bras, tête et buste ensuite.

a) Détente du visage
- Massage du visage, des ailes du nez, du front
- Prononcer «Bof» sur l'expiration afin de détendre les joues.

Un jour de pluie, la déplorer : «il pleut». Rechercher à prononcer des mots contenant des «b» et des «p». Mâchoire décontractée, embuer un verre de lunette imaginaire, exercice qui ouvre le fond de la gorge. - Lisser le palais avec la langue. Y faire passer un filet d'air en inspirant. Sentir la fraicheur qui y glisse comme après avoir mangé un bonbon à la menthe. Prendre ainsi conscience de la hauteur du palais. Imaginer ensuite qu'un docteur vous appuie sur la langue avec une cuillère pour examiner la gorge. Enchainer avec un baillement puis un étirement de tout le corps.

b) Détentes de la tête
- Faire tourner la tête en avant, la remonter consciemment à sa place juste. Idem. en arrière.
- Faire des rotations de la tête, de gauche à droite et de droite à gauche. La mâchoire détendue est ouverte lorsque la tête est en arrière.

C) Détentes des épaules
- Lever les épaules le plus haut possible, sans plier les bras, puis relâcher subitement après un temps d'arrêt. Rester quelques instants dans l'état que procure la chute.
- Rapprocher les omoplates, ce qui tire les épaules en arrière - temps d'arrêt - chute.
- Haussements d'épaules consécutifs.
- Faire des ronds avec les épaules : les dessiner lentement dans un mouvement régulier, en concentrant sa pensée sur le geste. Le faire dans les deux sens mais privilégier le mouvement d'avant en arrière favorable à une juste position du buste dans la respiration durant le chant.

d) Détentes des bras
- Grands cercles des bras : partir avec les bras en l'air dans le prolongement du corps ; faire alors un mouvement semblable à celui de la brasse en étirant longuement les bras et les doigts.
- Pivotement du bassin qui entraine le balancement des bras qui s'enroulent alors simplement autour du corps.

e) Détentes des mains
- Lever les avant-bras, mains pendantes ; agiter les avant-bras de bas en haut pour détendre mains et poignets qui suivent alors passivement le mouvement.
- Debout, les bras détendus, le long du corps, animer bras et mains d'un léger tremblement, puis attendre leur immobilisation. Prendre alors conscience de leur poids.
- Dans la même position, ouvrir largement les mains en les étirant comme un parapluie qui se retourne, puis laisser les mains reprendre leur position naturelle portant l'attention sur la sensibilité tactile du bout des doigts.

f) Détentes du haut du corps
- Dresser les bras à la verticale et se sentir tiré par des fils, puis imaginer que l'on coupe successivement le fil des doigts, des mains, des avant-bras, de la tête puis du buste.

g) Détente de tout le corps
- Courir sur place en effectuant de petits sauts qui puissent ébranler les membres et tout le corps ; puis s'immobiliser et sentir le poids.

2. ECHAUFFER SA VOIX POUR PERMETTRE L'EXPRESSION SENSIBLE

Tandis que les détentes favorisent la disponibilité, l'échauffement vocal est une mise en éveil qui facilite la communication et l'expression de soi. Mais avant d'en aborder les éléments, essayons de comprendre le mécanisme de la voix.

1) Mécanisme de la voix

On peut comparer l'émission d'un chanteur à celle d'un orgue. La mécanique vocale comprend comme cet instrument :

- **un moteur** : les muscles abdominaux
- **un organe pousseur** : le diaphragme
- **un soufflet** : l'appareil respiratoire qui fournit au son l'énergie sous forme d'air en mouvement
- **un tuyau** : le tube pharingien avec ses résonnances annexes
- **un sifflet** à anches : les cordes vocales

On sait l'importance de la soufflerie dans un orgue sans laquelle il n'est pas de son. Dans le chant, le souffle joue le même rôle initial, rôle aussi important que les fondations d'un immeuble, qui, plus elles sont profondes, plus il peut s'élever haut. Il importe donc de choisir de bons exercices qui puissent provoquer le travail du système respiratoire.

2) Travail du diaphragme

Au début, faire mettre une main sur l'abdomen.

On peut avec les enfants s'aider d'images pour le trouver

- souffler une bougie
- imiter un pneu qui se dégonfle : ch...
- imiter un coup de pistolet : pan !
- imiter un appel : ppsst
- s'exclamer : oh hisse !
  hollé !
  hop là ! etc.

3) Libéralisation de la voix

- sortir sa voix sur l'expiration (Nous constatons ici que la phrase active se place pendant la détente) en émettant un «oh» descendant. oh ↘
- partir du grave, les genoux pliés. Laisser aller l'énergie en chantant un «oh» ascendant, accompagné d'un geste corporel qui favorise l'émission naturelle de la voix. oh ↗
- sur le son «ze», imiter une abeille en traçant dans l'espace la courbe de son vol avec la main (le «z» a l'avantage de placer la voix devant).

Ces schémas pourront servir de base à d'autres images : fusées, sirènes, lancers qui éviteront la lassitude des enfants dans la répétition d'exercices semblables d'une séance à l'autre.

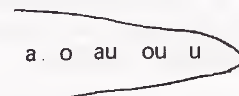
- Produire sur «o» un son au choix, à partir duquel chacun produit des courbes sonores ascendantes ou descendantes suivant le geste de l'animateur. Il en résulte des gerbes sonores qui ont l'avantage, pour les non-habitués au chant de leur permettre de s'exprimer dans leur propre tessiture.

4) Pose de la voix

On peut émettre toutes les voyelles séparément. Accorder alors un soin particulier à la qualité de leur tenue : son stable bien posé sur le souffle. Veiller à ce que la mâchoire soit bien détendue et la langue à plat dans l'émission du «a». Pour le «i», penser «u», afin qu'ayant plus de rondeur on évite une émission acide, désagréable à entendre.

Voici des enchainements de voyelles en lesquels l'ouverture buccale va en se rétrécissant





Travailler soit sur la série complète, soit sur des extraits.

Certains prénoms possédant des voyelles consécutives qui peuvent servir aussi d'exercice : ex.

L é a
L é o
Z o é
I da etc.

5) Recherche de la nasalité

Cette recherche permet d'éviter la dispersion naturelle de l'enfant (cris, sons plats) en concentrant sa voix vers une sonorité appuyée sur la mâchoire supérieure.

- Masser le nez, en ayant l'impression de faire sortir le son à l'endroit que l'on masse
- Bouche fermée, on tourne la voix nasalisée en acquiscant ou en prononçant des mots contenant un «g» ex. Mao tse tung ; lingua ; Ming-mang

La pointe de la langue est alors vers les dents inférieures. Penser à la résonnance en avant dans les dents. La voix vient frapper à la racine du nez.

Exercices

a) sons posés sur gn ou m

Imaginer que le son se déroule devant soi comme un ruban

b) petites vocalises



gn ____________________
an ____________________
on ____________________

c) travail sur des mots au choix contenant le son «an» ou «on»



an — ge
mon — de

Ces exercices ont l'avantage de donner de la couleur à la voix.

6) Travail d'articulation

Je choisis de préférence mes exercices dans l'actualité. Ainsi pendant la campagne présidentielle des Etats-Unis, nous avons travaillé sur :



Car — ter Rea — gan

Le «C» de Carter est intéressant pour sa fermeté d'articulation. Le «n» de Reagan place la voix dans le masque.

L'émission vocale de cet exercice est accompagné d'un large geste des bras alternés.

Varier les consonnes sur des descentes alertes.



ta-ka taka etc _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
ke-te kete _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
ba-da bada _ _ _ _ _ _
ga-da gada _ _ _ _ _
tsi-ki tsiki _ _ _ _ _
tso-ko tsoko _ _ _ _
tsa-ka tsaka _ _ _ _
sympa sympa _ _ _ _

Ex. de proposition de H. LIPS



kassaya kassaya etc _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
Sakaya Sakaya etc _ _ _ _ _ _ _ _ _
Yakassa Yakassa etc _ _ _ _ _
Ex. de proposition dans la méthode d'E. WILLEMS



Milano Milano etc _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
Torino Torino etc _ _ _ _ _ _ _ _ _
Napoli Napoli etc _ _ _ _ _



Veiller à ce que l'articulation ne nuise pas au timbre.

Ces exercices de prise de conscience corporelle comme cette mise en forme physique ont l'avantage de préparer les enfants à une plus grande réceptivité comme à une meilleure écoute des autres. Le danseur et chorégraphe Maurice BEJART, dans son livre : «Un instant dans la vie d'autrui» nous conforte aussi dans la nécessité de cette préparation corporelle quand il écrit : «Je crois que la compréhension de n'importe quoi est toujours plus profonde quand elle passe par le corps. Le corps d'abord, le cerveau agira ensuite». Ainsi la préparation corporelle et vocale du cours de musique nous apparait-elle comme une préparation du terrain indispensable à un travail libéré de toute entrave physique et psychologique.



ETUDES DE CHANTS SCOLAIRES
pour l'école primaire

par Suzanne MONTU, Professeur Honoraire d'Education Musicale

LE RAMONEUR (Bas-Berry)

Extrait des *Vieilles chansons populaires pour les enfants* réunies par Madeline, Martini, Musson (3e Cahier) - Durand, éditeur.

Allegretto ♩. =

C'était un p'tit ramoneur qui ra-
monait de grand coeur. J'en va
de vill' en vil- lage, Tout en cherchant de l'ou
vrage, En criant : "Voilà l'ramo
na De cheminées, de cheminées En cri-
ant" Voilà l'ramona De chemi-
nées du haut en bas.

manière de prendre le ton

II

De sa porte, un gros marchand
Lui fait signe en passant :
— Petit ramoneur habile
Que tu as donc bonne mine
Viens chez moi, tu ramoneras
La cheminée, la cheminée,
Viens chez moi, tu ramoneras
La cheminée du haut en bas.

III

Il se mit à deux genoux
Pour mieux en venir à bout.
A grands coups de sa raclette,
La suie tombant sur sa tête,
Il a mis en fort bon état
La cheminée, la cheminée,
Il a mis en fort bon état
La cheminée du haut en bas.

Voici une chanson de métier bien rythmée et pimpante à la fois, amusante en apparence mais au fond émouvante et humaine, capable de toucher les enfants. Son rythme vivant, sa mélodie variée seront retenus facilement par des élèves de cours élémentaire.

ETUDE

I. Généralités

Chant narratif dans lequel apparaissent quelques interpellations pittoresques que l'on peut faire chanter par deux groupes réduits d'élèves dont le timbre différera quelque peu.

Mouvement allègre, régulier mais sans hâte qui sera observé dès le travail.

Sans être soutillante, la mélodie ne demande pas un « legato » exagéré. La légèreté qu'elle requiert n'engendrera cependant pas une nuance uniforme. Des oppositions entre les diverses phrases sont au contraire souhaitables.

II. Présentation

Exécution du chant par le maître qui tient compte des indications ci-dessus. Il met nettement en valeur par une

intonation différente les passages suivants : « *Voilà l'ramona... de cheminées* », « *voilà l'ramona... du haut en bas* » (au premier couplet), « *Petit ramoneur habile... du haut en bas* » (au deuxième couplet).

Précédant l'explication proprement dite du texte, quelques indications sur l'ancien métier de ramoneur sont indispensables pour la bonne compréhension. Dans un temps peu éloigné encore (au début de ce siècle), des Savoyards partaient, en compagnie d'enfants de 10 à 12 ans assez petits, à travers la France, et allaient offrir leurs services dans les maisons paysannes pourvues de hautes et larges cheminées destinées aux grands feux de bois. Ces cheminées beaucoup trop larges ne pouvaient être ramonées par les « hérissons » actuels. Aussi étaient-elles munies d'aspérités qui servaient à s'accrocher aux paroles. L'enfant montait donc dans la cheminée; s'y agrippant et s'y tournant comme il pouvait, il en râclait, depuis le bas jusqu'au toit, tout le tour, pour en faire tomber la suie. Arrivé en haut, il passait sa tête et chantait une chanson. Ainsi, il prouvait que le travail avait été fait complètement et méritait... une récompense.

On se représente fort bien la scène à travers ces trois couplets. L'enfant et le ramoneur arrivent dans le village et se font connaître grâce à leur cri caractéristique : *Voilà l'ramona;* un gros marchand les interpelle et l'enfant se met à l'ouvrage sous l'œil de son maître dont le principal travail est de surveiller et de percevoir le prix du ramonage.

Nous nous trouvons donc en présence d'un chant ironique, en apparence seulement, mais profondément humain, révélateur d'une ancienne coutume disparue et devant inspirer la pitié sur le sort de ces pauvres enfants.

III. Division et travail par phrase

a) *C'était un p'tit ramoneur*
Qui ramonait de grand cœur (mesures 1-2-3-4-5)

1) Le maître chante deux fois la phrase avec entrain. Il observe rigoureusement le rythme brisé (croche pointée-double-croche) des mesures 2 et 4.

2) Les enfants répètent, assez correctement le plus souvent; du point de vue intonations le « Fa » (mesure 1) est parfois un peu bas. Quant au rythme brisé sus-nommé, il est fréquemment égalisé.

3) Justesse du « Fa ». On peut aider les enfants visuellement par une phonomimie improvisée, la main montant nettement à la verticale au moment de l'émission de cette note.

De même, le graphique suivant (n° 1) peut faciliter l'intonation exacte :

Si un résultat satisfaisant n'était pas obtenu avec ces procédés, il faudrait en chercher la cause dans une mauvaise émission vocale et envisager quelques vocalises sur u-o-a en transposant la formule (n° 2) chromatiquement.

4) Rythme brisé mal observé :

— Frapper légèrement sur le bureau des coups secs en allongeant la note longue (do) et en reccourcissant la note brève (ré), le premier et le second temps restant rigoureusement à leur place.

— Au lieu de frapper, employer, pour marquer le rythme, de petits gestes très précis et saccadés.

— Faire acccentuer et prolonger (peu) ce « do » du 1er temps de la 2e mesure.

Ces détails ayant été mis en place, aucune difficulté ne devra se présenter maintenant en ce fragment initial.

b) *S'en va de ville en village,*
Tout en cherchant de l'ouvrage (mesures 5-6-7-8-9)

Les enfants répèteront après le maître cette phrase (ou plutôt ces deux membres de phrase). Aucune difficulté quant à l'intonation. Les deux doubles-croches (mesure 5) sont généralement bien exécutées. Mais toujours on rencontre une faute de mesure sur « *ouvrage* ». Les deux croches sous ces deux syllabes sont transformées en « une noire et une croche » (comme à la mesure 7). Aussi le maître devra-t-il :

— Frapper sèchement sur le bureau le rythme de ces deux croches.

— Le marquer avec décision par deux petits gestes.

— Faire adoucir considérablement la syllabe muette « ge » et donner l'impression de la précipiter.

c) *Enchainement de « a » et « b ».*

d) *En criant, Voilà l'ramona*
De cheminées, de cheminées (mesures 9-10-11-12-13)

1) Pour chanter ces mots, le maître emploiera une expression très différente et assez rude. Il imitera le cri du ramoneur qui veut attirer la clientèle.

2) Lors de la répétition par les enfants on se référera au « a » 3 de ce chapitre si le « Fa » (mesure 10) n'est pas juste.

3) On devra veiller à obtenir une séparation (sans entorse à la mesure) entre « criant » et « voilà » (mes. 10).

4) Pas de difficultés d'intonation à redouter.

5) Par contre, la rapidité du débit, due à la présence des nombreuses double-croches, risque d'être adourdie.

Il sera donc nécessaire de demander une diction précise, rapide, en accentuant discrètement les syllabes placées sur les temps. Quand au « es » de cheminées (mes. 12 et 13), il sera bon de l'estomper au maximum sans toutefois l'escamoter totalement.

Enfin, pour entraîner les enfants à prononcer vite, le professeur peut articuler les mots du bout des lèvres sans les chanter ni les parler.

6) Reprendre « d » en entier.

e) *Enchaîner « b » et « d »* en veillant à bien placer « en » de « en criant » (mesure 9) sur le 2e temps. Pour ce, en battant la mesure, donner un élan au geste vers le 2e temps pendant que le maître articule les paroles du bout des lèvres.

f) *Enchaînement de « a-b-d ».*

g) *En criant Voilà l'ramona*
De cheminées du haut en bas (mesure 13 à la fin).

Identique à « d ». Seule la fin diffère : paroles, mélodie, rythme; cependant, étant tout à fait naturelle, elle n'offre aucune difficulté. Il suffira de rappeler ce nouvel enchaînement par un graphique improvisé (voir n° 3).

h) *Enchaînement « d » et « g ».*
i) *Enchaînement de la mélodie entière.*

Exécution avec les nuances ci-dessous :

« mf » mesures 1 à 5
« p » mesures 5 à 9
« f » mesures 9-10-11
« en diminuant » mesures 11-12-13
« f » de la mesure 13 (2e temps) à la fin.

IV. Couplets

Les couplets étant assez longs, il importe plus que dans tout autre chant que les paroles soient parfaitement sues

par cœur avant l'adaptation musicale.

Couplet 2 : Après avoir fait ressortir les mots « gros marchand », on amenuisera un peu la voix sur « lui fait signe en passant ». Puis le couplet revêt un ton aimable, souriant et bon enfant dans la réplique du marchand. Attaqué dans une nuance « piano », il poursuivra un « crescendo » incessant jusqu'aux dernières notes pour se terminer « forte ».

Couplet 3 : Les deux premières lignes du texte devant mettre l'effort en valeur « Il se mit... venir à bout », sont chantées « forte ». « A grands coups... La suie tombant sur sa tête » : le geste est pénible, le petit ramoneur est aveuglé, il y a donc lieu d'observer un rythme moins carré, plus assoupli. La voix sera un peu assourdie et reprendra son éclat à partir de « Il a mis... », pour s'acheminer vers la nuance « forte » sur laquelle se termine le chant dont les dernières notes seront ralenties légèrement.

V. Exécution

Un premier groupe personnifiant le petit ramoneur intervient dans le premier couplet. Un second groupe figurera le gros marchand pendant la deuxième strophe.

Toute la classe chante donc la majeure partie de cette mélodie. Le maître dirigera toujours avec des gestes précis, en mimant discrètement l'expression requise et en adaptant l'amplitude de ses mouvements à la nuance désirée.

Exercices pouvant être tirés du chant

I. Exercices de rythme

Selon les moyens dont on dispose ceux-ci se pratiquent avec un piano ou avec un magnétophone, ou avec un électrophone, ou à défaut avec la voix (celle du maître ou celles d'un groupe d'élèves *immobiles*).

a) Dans un préau fermé ou dans une salle de gymnastique.

1) Les enfants marchent à raison d'un pas par temps.

— Sur un air de marche enregistré ou joué au piano

— Sur le chant « du ramoneur ».

2) Mêmes exercices. Les enfants marchent à raison d'un pas par temps mais frappent dans leurs mains tous les premiers temps, c'est-à-dire tous les 2 temps (et à chaque retour du pied gauche).

3) Sur les mêmes combinaisons musicales les enfants marchent à raison d'un pas par mesure (donc un pas tous les 2 temps).

b) En classe (emploi possible du magnétophone, de l'électrophone, de la voix du maître — guide chant à déconseiller car trop imprécis comme rythme).

Le maître donne le départ mais ne bat pas la mesure dans le courant du chant.

1) Les enfants battent la mesure sur un rythme à 2 temps — marche ou chant du « ramoneur ».

2) Les enfants battent la mesure de la main droite et marquent les premiers temps de la main gauche.

3) Les élèves ne battent plus la mesure. Ils se contentent de marquer les premiers temps du geste.

Dans tous les exercices énumérés, au paragraphe « b », il est préférable de ne pas employer les voix enfantines. En effet, l'attention se trouvant dispersée risque de compromettre la qualité vocale et la qualité musicale.

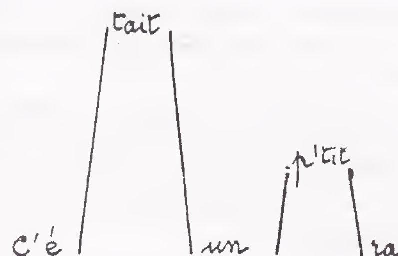
II. Exercices vocaux

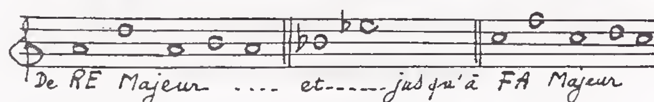
a) Vocalise concernant l'intervalle de quarte (do fa - mesure 1 et mesures 9-10) (*voir n°* 4) de do majeur à fa dièse majeur.

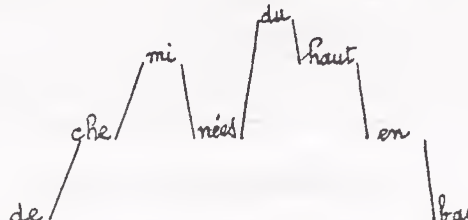
b) Exercice de rapidité (préparation aux mesures 10 et 14) (*voir n°* 5), chromatiquement du ton de mi majeur au ton de la majeur.

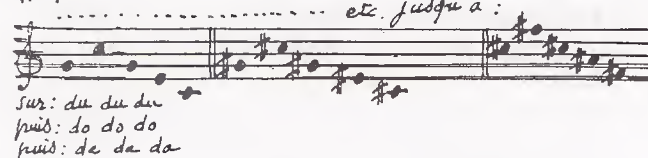
c) Exercice de prononciation (préparation aux mesures 10 et 14) (*voir n°* 6), chromatiquemnet du ton de ré majeur au ton de sol majeur.

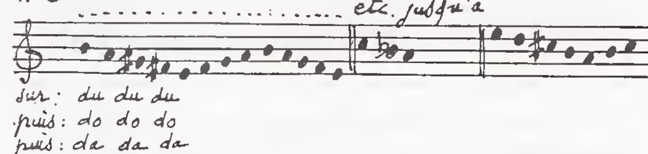
Par ces deux séries d'exercices rythmiques et vocaux, les principales difficultés du chant auront été très approfondies.

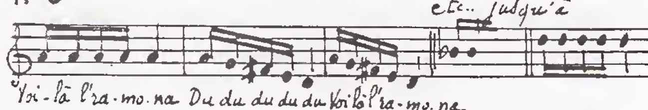












La clé de votre carrière de professeur de musique est peut-être chez Yamaha.

L'électronique a donné naissance il y a vingt ans à une nouvelle génération d'instruments qui ont transformé la musique.

Ce changement s'est manifesté à la télévision, à la radio, au cinéma, à travers les disques et sur scène.

Parallèlement, mais on le sait moins, les études musicales des simples amateurs de musique se sont transformées aussi.

Premier facteur mondial d'instruments de musique, Yamaha est à l'origine de ce phénomène avec ses orgues électroniques, ses écoles et ses méthodes.

Déjà 65 écoles en France

Depuis une quinzaine d'années, Yamaha a créé neuf mille écoles d'orgue dans le monde.

C'est la Fondation Yamaha avec ses moyens et son expérience qui préside à leur création et à leur marche.

LA FONDATION YAMAHA

Créée en 1966, la Fondation Yamaha s'est donné pour mission de prolonger les activités de Yamaha au-delà de la facture des instruments.

Ouvrir l'accès à la musique classique ou moderne y compris toutes les musiques de variété, par des méthodes et des écoles de musique couvrant la majorité des instruments, former des professeurs, susciter des talents, leur donner les moyens de se manifester et de trouver une consécration, constituent les activités de la Fondation.

Les débutants de tous âges, comme ceux qui ont interrompu leurs études musicales mais qui veulent les reprendre, découvrent par ces écoles un autre monde de la musique : un domaine instrumental nouveau qui les plonge instantanément dans la joie de jouer; une pédagogie dont le principe - le plaisir - stimule leurs progrès et leur permet d'aller loin.

Yamaha a déjà ouvert soixante-cinq écoles d'orgue électronique en France.

Leur succès laisse prévoir une augmentation importante de leur nombre et Yamaha va en ouvrir de nouvelles.

Des cours pour enseigner chez Yamaha

En vue de répondre aux exigences de l'enseignement musical spécifique qui fait le succès de ses écoles,

La Fondation Yamaha ouvre, à partir de mai, à Paris, des cycles de cours aboutissant à la remise d'un diplôme de capacité d'enseignement de l'orgue électronique dans les écoles Yamaha.

Chaque cycle - 16 cours en 4 mois (1 par semaine) - est destiné aux pianistes et organistes désireux de perfectionner leur jeu à l'orgue électronique et de se former aux méthodes pédagogiques de Yamaha.

Il s'adresse à des musiciens de bon niveau.

Il est précédé d'une audition. Celle-ci comprend une interprétation de 6 minutes à l'orgue électronique ou au piano d'un morceau choisi par le candidat. Elle est suivie d'une épreuve de solfège, de dictée musicale et de déchiffrage.

La participation au cycle est de 300 F par mois.

Un examen et un classement sanctionnent la fin de ce teacher's training course et le candidat reçoit son diplôme de capacité d'enseignement.

En fonction de ses résultats et des demandes des écoles existantes ou en création, le candidat se voit proposer des postes par Yamaha.

Inscription gratuite à l'audition

Pour vous inscrire à l'audition qui est gratuite, et pour un premier contact d'information, veuillez appeler le directeur musical de Yamaha à : 844 73-99 (16 01, pour appeler de province), ou lui écrire : Fondation Yamaha pour la musique, stage d'enseignement, 1, rue Ernest-Renan, 93500 Pantin.

VINCENT D'INDY ET L'IMPRESSIONNISME*

JOUR D'ETE A LA MONTAGNE
Opus 61, pour Orchestre

par

Jacques GUILLEMONT
Professeur Agrégé d'Education Musicale

Une mélodie assez difficile à classer dans la hiérarchie thématique de l'oeuvre, présente un caractère à la fois populaire et liturgique. Dans l'immédiat, le populaire l'emporte sur le liturgique, mais on sent qu'il se passe quelque chose. En fait, ce «TRIO» qui se situe exactement **au centre** du mouvement est une sorte de «ligne de partage des eaux»: on laisse persister dans la mémoire de l'auditeur des fragments du passage qu'on vient d'entendre tout en annonçant ce qui va suivre. Pour qu'un tel passage prenne toute sa signification, il importe d'être suffisamment précis sans vouloir tirer des déductions hâtives. Comprendre Vincent d'Indy exclut de prime abord toute appréciation sommaire.

Mélodie : 4 mesures d'introduction installent un nouveau piétinement mélodique et rythmique issu des 3 premières notes de **H**, transformées rythmiquement par un emprunt à sa 2nde période (v. ex. 34). Cette transformation donne l'ex. 38, (violoncelles) obstinément répété de 177 à 204. **1) Une mélodie nouvelle**, **(I)**, pleine de tendresse, est chantée par les cors II, III et IV, puis, par l'ensemble des cors. Son rythme, très particulier, est un rythme par élargissement ; duolets de croches, puis, noires avec enjambement de croches.

EX. 38 et 39

Cette mélodie se compose de 2 périodes impaires :

a) - l'une de 7 mesures (181 - 187),

b) - l'autre de 19 mesures, sur la fin de laquelle s'amorce un développement générateur d'éléments nouveaux, mais en même temps faisant songer au motif (B), le «**motif des nuages**» entendu dans «Aurore». Ce développement, à l'examen, révèle une double intention. Pourquoi cette allusion au motif des nuages ?

Parce que dans un instant, un orage va éclater. Peu à peu, le ciel se couvre, avant que le «Soir» ne vienne clore le cycle de cette journée d'été. Tout cela s'ordonne à la fois avec fantaisie et logique.

Rythme : souplesse rythmique dûe à l'emploi des duolets de croches s'opposant au rythme obstiné des violoncelles. Voilà pour les «petits» rythmes.

Quant aux «grands rythmes», c'est-à-dire ceux sur lesquels s'articulent les 2 périodes formant la phrase, leur découpage impair est tout-à-fait inattendu. Bien que l'exemple 39 révèle des similitudes entre les périodes en question, c'est par d'infimes différences, par l'ajout d'un membre de phrase, par le changement d'une note, que s'établit cette impression très curieuse d'improvisation contrôlée caractérisant toute cette musique. Plus de carrure, des **enjambements** de valeurs d'une mesure à l'autre, des élargissements que soutient une basse obstinée sur pédale de dominante.

Nous n'osons caractériser les duolets de croches comme des valeurs irrationnelles, encore qu'ils le soient, eu égard au 3/8 et créent avec celui-ci une **hétérorythmie** dont les points d'appui varient sans cesse.

2) DEVELOPPEMENT de I : 1ère partie (mes. 203 - 216)

Deux périodes de 7 mesures découpées 3+4.

Le développement s'annonce, avant même que la phrase I, chantée par les cors, ne soit terminée. Exposé d'abord par les bassons doublés par les altos, il est renforcé, à partir de 210, par la 2nde flûte. La pédale rythmique alterne entre les violoncelles, (203 - 205 et 210-212), et la clarinette basse, (206-209 et 213-216).

L'ex. 39 montre la 1ère période de ce développement, dont les éléments de variété sont constitués par des broderies ornementales, fondées sur la gamme par tons entiers

(1) Voir EDUCATION MUSICALE Nos 275 et 276

(1ère clarinette, mes 207 - 208, puis flûte et clarinette - solo 213 - 214).
EX. 40

Le tout forme une **polyrythmie** où se superposent des valeurs longues, (tenues de la 2nde clarinette et des violoncelles à la basse, rythmes de noires avec enjambements de croches à la 2nde flûte, au 1er basson et aux altos, pédale rythmique à la clarinette basse, et triolets de doubles croches, indiqués plus haut).

L'ex. 40 donne sur 2 mesures un exemple de cette polyrythmie à 4 éléments.
EX. 41

2ème partie : (mes. 217 - 226)

Deux périodes de 5 mesures découpées 2+3. Apparition d'une nouvelle mélodie apparentée à la précédente, mais dont le profil, plus net, parce que les **intervalles s'inscrivent dans un fragment de gamme diatonique**, présente un caractère à la fois **populaire et liturgique**. La courbe mélodique inclut les 4 premières notes de l'Antienne, «Virgo prudentissima», séparées par des notes ornementales, ces notes sont plutôt suggérées qu'énoncées. D'autre part, ce fragment mélodique tournant autour de **MI bécarre choisi comme axe**, évoque le motif (B) , celui des nuages, qui suit immédiatement l'énoncé des notes d'appui dans le premier motif d'«AURORE». Exposé de la 1ère période par la 2ème trompette, «p», doublée par les 2nds violons.

La 2nde période passe, sur les mêmes notes, au 1er hautbois, doublé par la 1ère clarinette et le 1er basson.

Vincent d'Indy a le souci de modifier constamment le timbre même lorsque la mélodie se présente sous le même aspect. Le soubassement rythmique se présente toujours sous la même forme : ♪♪♪♪♪ sauf en 220 - 221 et en 226, où apparaissent, aux clarinettes et aux altos, puis **aux altos seuls, des fragments de gammes ascendantes. Une** remarque s'impose d'emblée : ce motif, porteur de 2 significations, va constituer l'essentiel de la «reprise» du SCHERZO, sur laquelle éclate l'orage. Observer en passant que le même motif n'est pas sans faire songer à celui des **Gitans**, tout au début de «l'Amour Sorcier» : (note servant d'axe autour de laquelle tourne une mélopée d'intervalles conjoints, évoquant les personnages assis en cercle).

3ème partie : (mes. 227 - 234),
Polyrythmie explicite, superposant au cor, «p, bien chanté», l'infrastructure mélodique de la «Reprise» du Scherzo, un rythme des violons annonçant exactement un nouvel ostinato, que condensera la mélodie du cor.
EX. 42 :

Pédale de Dominante des timbales, préfigurant le grondement d'un tonnerre lointain.

Schéma polyrythmique :

COR	2/8
TIMBALES	3/8
VIOLONS 1 et 2	6/16

Assez lent (4/4 · 66). Elément descriptif : (mes. 235 - 239).

Véritable **«klangfarbenmelodie»** précisant les grondements du tonnerre. Un glissando de quadruples croches, **effectué par la timbale chromatique**, soutenue par l'extrême grave du piano en batteries, par demi-tons, puis en trilles, évolue chromatiquement de **SOL bécarre à SI bécarre**, de «pp» à «mf», puis retombe progressivement sur **SOL bécarre.** Le piano **amplifie** le timbre de la timbale, dont il suit exactement les nuances, et s'arrête sur **SOL bécarre**, pédale de Dominante, qui annonce la partie suivante : c'est une «reprise» très librement variée du SCHERZO, que les nécessités de l'analyse permettront d'intituler **«Orage».** C'est le moment d'examiner l'emploi fréquent de courts éléments mélodico-rythmique familiers à Vincent d'Indy, mais dont l'origine parait remonter à la **Basse obstinée ou au «ground»**, dont les compositeurs anglais, notamment Purcell, se servent si souvent. Vincent d'Indy n'est donc pas le seul à utiliser cet «ostinato».

Des prédécesseurs, lointains ou proches, l'ont fait avant lui. Quelques exemples, comme le «**Carillon**» de l'Arlésienne, sur lequel Bizet construit tout un Menuet, **l'inlassable répétition d'une formule d'onze notes, 13 fois redites,** se rapprochant, puis s'éloignant, avant que le violon ne lance sa mélodie bondissante dans la Symphonie Espagnole (3), l'emploi non moins inlassable d'un trait de piano lancé à toute vitesse dans le «**Finale**» de la «Symphonie sur un chant montagnard français», l'emploi d'une autre mélodie **toute en triolets**, plus complexe, sur laquelle Vincent d'Indy lui-même installe l'admirable et enthousiaste motif principal constituant l'essentiel du Finale de la 2nde Symphonie, montrent à quel point l'emploi d'un vieux procédé hérité de la tradition, mais à chaque fois vivifié et fécondé par l'imagination créatrice, reste en fin de compte toujours actuel, à condition, bien sûr, que **ce procédé soit toujours «en situation». Dans «Jour d'Eté»**, ce procédé a déjà servi dans toutes les parties rapides : **SCHERZO** et **«TRIO»**. Chaque fois, il a été employé en passant d'un instrument (ou d'un groupe d'instruments) à l'autre, avec un bonheur et une maitrise instrumentale rarement atteintes dans la musique symphonique. On objectera que ce procédé répétitif révèle une carence d'imagination. Toute musique de danse nécessite une telle obstination du rythme. Les mélodies superposées sont si libres dans leur évolution que ce rythme obstiné devient élément moteur et non générateur d'ennui. Le rythme étant principe de mouvement, comment Vincent d'Indy l'emploie-t-il en la circonstance ?

«ORAGE». Très animé (168. Mesure 6/8) : (mes. 240 - 317), 5 parties :

1) pédale de dominante : (mes. 240 - 255), **ut mineur.**

a) (mes 240 - 243), Rythme, (annoncé en 227-228 par les violons), joué à découvert par le tambour.
EX. 43 :
b) (mes. 244 - 251) : **synthèse de ce rythme par sa su-**

perposition à la mélodie du cor, couvrant les mesures 227 à 234. L'ostimato s'installe aux contrebasses et violoncelles avec SOL choisi comme note axiale, (244-247), puis aux altos, (248-249), et enfin aux 2nds violons (250-251).

Dès l'entrée des altos, le rythme du tambour n'apparait plus que sur les temps de la mesure, puis sur un temps fort, et enfin, sur le temps faible de la mesure suivante.

c) **Polyrythmie** $\frac{3/4}{6/8}$: (mes. 252 - 255).
EX. 44 :

Petit stretto sur le début de la chanson **H**.

Trois éléments : Cor anglais, clarinettes et bassons auxquels répondent, en 253, le 1er trombone, puis la 2nde trompette, mettent en place le ton d'UT M et préparent la seconde partie. Les cordes, ponctuées par les timbales (255), répètent inlassablement le motif cité à l'ex. 43.

2) **Pédale de Tonique UT M** : (mes 256 - 277).
EX. 45 :

Eclatement de l'orage. L'estinato, partagé entre les CORS se relayant 2 par 2, passe en **UT M** (ex. 45), est coupé d'accords de tout l'orchestre situés d'abord à distance de 2 mes. 1/2, puis d'une mesure 1/2, puis d'une mesure. Ces accords très brefs, ne durent qu'une croche, et sont assénés «ff», ponctués de coups de timbales et de roulements de tambour.

La violence de ces «coups de tonnerre» harmoniques décroît à partir de 267 pour laisser place à des accords prolongés amenant des modulations très inattendues dont résulte une véritable **bitonalité** engendrée par l'infatigable ostinato des cors. On trouve de tels accords, «ff» et très brefs, dans le 1er mouvement du **Concerto pour violoncelle et orchestre de LALO**, mais leur fréquence ponctue les diverses articulations de la phrase. Dans l'oeuvre de Vincent d'Indy, ces accords, si mobiles, si variés dans leur présentation, paraissent moins implacables que dans l'oeuvre de LALO. La fin de cette partie semble faire croire à une accalmie de l'orage ; mais les caprices de la nature réservent de singulières surprises...

3) **Point culminant de l'orage** : (mes. 278 - 287).

Tout ce passage, pourtant très bref, pourrait être considéré comme le point de **saturation** du SCHERZO ;l'ostinato des CORS est renforcé, dès la mesure 278, par les trompettes jouant à l'octave aigüe.

En 280, le Hautbois, doublé par la m. g. du piano, reproduit la mélodie de l'ostinato une **3ce M** au-dessus, ce qui donne une impression de **tonalités superposées, UT et MI M.**

En 282, les 2 flûtes, les 2 hautbois, les 2 clarinettes, les harpes et la m. d. du piano y ajoutent un nouvel élément. Outre la saturation instrumentale mélodique et rythmique, la **5te SOL** vient s'ajouter à la fondamentale et à la **3ce M** ; l'emploi d'un tel procédé n'est autre, évidemment que la **composition progressive d'un Cornet (8ve, 5te, 4te de Nasard et 3ce)**, mais dont la **3ce** apparait avant la **5te**.

En 284 et 285, les sifflements de la petite flûte faisant entendre la super-tierce, (ce qui n'existe pas toujours dans la composition d'un Cornet d'Orgue), créent une illusion d'atmosphère hypertendue, chargée d'électricité et rendue auditivement explosive par l'adjonction de fragments de gammes rapides évoluant «ff» en groupes de doubles-croches, aux 2nds violons et aux violoncelles, (281, 2ème temps), puis les 1ers violons s'ajoutent à ce complexe harmonique, (283, 2ème temps) tandis que les violoncelles redescendent.
EX. 46 :

L'exemple 46 montre, (mes 284 - 285) **le point de saturation atteint par l'orchestre.** L'effet en est d'autant plus saisissant qu'en 285, les Altos et les contrebasses se joignent aux 2nds violons et aux violoncelles.

Le mouvement très rapide permet cependant de distinguer que les cordes évoluent sur des fragments de gammes par tons entiers. A partir de 286, les petites flûtes s'arrêtent : une nouvelle accalmie s'amorce.

Remarque : C. M. WIDOR - Technique de l'orchestre moderne, p. 177 -, fait observer à propos de l'orgue que SAINT-SAENS a fait une ingénieuse application de l'effet sonore produit par le Cornet, dans son 5ème Concerto pour piano (1896), modifiant ainsi le timbre de l'instrument. Vincent d'Indy exploite ici un effet analogue, avec d'autres alliages de timbres, et Ravel utilisera un procédé se rapprochant des 2 précédents en écrivant «Boléro». La 3ce est confiée à la première petite flûte, la 5te, à la seconde et les fondamentales sont réparties entre le célesta et le cor solo, jouant à 2 octaves de distance. (v. la partition d'orchestre, pp. 19 à 23, Ed. DURAND).

4) **Nouvelle accalmie**, coïncidant avec une nouvelle réapparition de la chanson **H** : (mes. 288 - 308).

A partir de 288, arrêts progressifs des instruments ayant contribué à la saturation harmonique de la partie précédente ; 290, arrêt des flûtes ; 292, arrêt des hautbois et des clarinettes ; 296, arrêt des trompettes ; l'ostinato se maintient aux cors alternés, comme en 256, mais «p».

Un diminuendo progressif jusqu'au «pp» conduit au 1er temps de la mesure 308.
EX. 47 :

La chanson **H**, «ff», réapparait au 1er trombone et au quatuor, (sauf contrebasses) sur sa période initiale:

a) de 288 à 290

La note cadentielle **SOL** se prolonge jusqu'en 295, mais aux 2nds violons et aux altos.

Les violoncelles «pizz» s'arrêtent en 290, le trombone en 291, les 1ers violons en 292 (1ère croche du 1er temps) au moment précis où la clarinette basse et les 3 bassons reprennent la même période jusqu'en 295, «poco f».

En 294, violoncelles et contrebasses reprennent, à partir de DO, les 5 premières notes de la chanson, qui se dilue en un tissu harmonique de plus en plus ténu jusqu'en 308.
EX. 48 :

Les timbales font entendre un dernier grondement, «p» de 296 à 300, tenu grâce à un trémolo serré de triples-

croches sur RE, et terminant sur LA. Tout le passage utilisant le motif de la chanson est à 3/4, à l'exception des deux dernières notes, marquant la cadence périodique par un ralentissement tout naturel en 6/8.

5) **Effritement progressif de l'ostinato** : (mes. 309 - 317). Tandis que s'installe aux violoncelles divisés par 4 un accord de $\frac{7}{+}$, précédé d'un accord de 7ème Maj, en 309 - 310, la mélodie motrice, installée depuis la mesure 256, disparait peu à peu. En 309, le 1er temps est supprimé, en 310 on supprime les notes répétées. En 312, ne subsistent que les 3 dernières, en 314, 2 notes seulement : 315, 316 et 317 ne font réapparaitre sur leurs 2nds temps, que des sons isolés, disloquant ainsi définitivement un motif préparé, énoncé, puis enrichi de cristallisations harmoniques. Un long accord de $\frac{7}{+}$ en **SI bémol M** prépare la rentrée du mouvement modéré en **MI M.** Noter, une fois de plus, ces enchainements harmoniques désormais familiers, dont les pôles harmoniques se situent aux extrémités opposées du «cycle des quintes», cher à Auguste SERIEYX (Cours de composition, 1er livre, pp. 114 - 115).

MODERE : (6/4 : 88) : Mesures 318 - 344.
TRES MODERE : (6/4 : 72).
Retour au mouvement initial, conservé dans sa structure générale : (D2, E3, F1,E4) (4)
EX. 49

En D2, apparait une nouvelle périodef/, (mes 322, 6ème temps, à mes 325, 4ème temps,) exposée au 1er hautbois, à la 1ère clarinette, et aux 1ers violons.

L'accompagnement confié aux cordes est plus serré qu'au début du morceau. **Des battements de doubles croches en sextolets** remplacent les croches initiales, traduisant de la sorte le frémissement du vent qui persiste après l'orage. Quelques réapparitions de **a) - D**, viennent suggérer l'unité mélodique de ce «retour». En 340 - 341, un rappel de (C), «f», (5) aux 1er trombone et trombone contrebasse auquel succède, toujours «f», un second énoncé à la 1ère trompette accompagnée par les cors, évoque la «**note d'or**» du soleil après l'orage ; cependant, ce rappel, incorporé à la superposition de la trame mélodique, n'a plus la même coloration qu'au début du mouvement.

La Variation de timbres, observée déjà si souvent au cours de l'oeuvre, n'est pas moins importante que les différents modèles de variations mélodiques, rythmiques ou harmoniques. La musique est en perpétuel changement, **les rapports d'équilibre sonore sont incessamment modifiés** sans pour autant que la musique y perde en clarté, voire en transparence. Le plan suivant, auxquels se rapportent des références **aux ex. 14 à 25**, permettra de se faire une idée de cette avant-dernière partie du morceau.

On exceptera **les ex. 15, 19 et 20**, non repris dans cette réexposition.

D2	E3	F1 (6/4)	E4
a/4 (318-322, 5e t)	a/5 (331-332)	D/a (345) Inclusion III	a/7 (352)
f (322, 6e t - 325, 4e t)	a/6 (333-334)	b/I (346-348)	a/7 bis (353)
C/I (325, 4e t - 328, 3e t)	D/a (335) Inclusion I	c/I (349-351)	a/8 (354-355) (1)
d/I (328, 4e t - 330)	d/I (336-337)	F/b : v. ex. 23	a/7 et a/8 de E
D/a : v. ex. 14	D/a (338) Inclusion II	F/c : v. ex. 24	v. ex. 25
D/f : v. ex. 49	d/2 (339)		(1) mes. 355, à 4/2
D/c : v. ex. 16	e/1 (340-341) superposé à rappel de (C) 340 - 341		
D /d : V. ex. 17			
	E/a : v. ex. 18		
	E/d : v. ex. 21		
	E/e : v. ex. 22		
	TRANSITION 3/4 (revenez au mvt initial ; allusion à E/e, dernière mesure - 342-344.		

CODA : (mes. 356 à 365) : **MI M - SI bémol M - MI bémol M - MI M**
Mélodie : constituée de 2 éléments :

1) - **D/a**, au 2ème cor dans un élargissement de 6/4 à 9/4 **MI M**, mesures 356 et 357 ;

2) **G**, rappelé par 2 fois en 358 et 359.
358 : 6/4, 1ère clarinette en triolets de croches sur pédale de Dominante en **SI bémol M.**
359 : 1er cor, 1 ton plus haut, même rythme sur même pédale (cor bouché).
360 : 1er basson, 3 premières notes de **G** sur 4ème temps.
361 : 2nds violons, 3 premières notes de **G**, rythme de croches.
362 : 9/4 Violoncelles, 1ère moitié, 2 premières notes de G sur pédale de Dominante de **MI bémol M**, rythme de croches.
363 : 6/4 1er cor colo, (ouvert), 2 premières notes de **G**, élargies sur un rythme de noires, posant le 7ème degré de **MI M.**
364 - 365 Installation de l'accord de **MI M**, avec sa **7ème M** tenue au cor, «p». Sourdine à tous les archets sauf les contrebasses. Nuance : «ppp».

Rythme général :
9/4 : 356 - 357,
6/4 : 358 - 361,
9/4 : 362,
6/4 : 363 - 365.

NOTES

(3) Vincent d'Indy a noté cette formule dans son 1er carnet de poche (1872).

(4) F1, E4 : mesures 345 - 355.

(5) Lire..... Forte.

EXEMPLES

Ex. 40

Fl 3 — CB — Cl 1 — + B♭ 2 — + A — CLB — Vlc

Ex. 41

Vlc

Ex 42

COR (1er solo, ouvert) — Timb

Ex 43

VP — Rythme — mélodie (harmonie d'un ... V. ex. 42) — + Vlc CB — [SYNTHÈSE]

Ex. 44

TRP — TRB — CA Cl. BN — Ostinato — Tbns

Ex. 48

Cordes

Tout cet ensemble est parcouru par l'ostinato cité à l'ex 45.

f de D. Ex 49

1er H

Ex 45

I-III
CORS
II-IV

ff, bien marqué

Tamb

Ex 46

2. Fl

Fl
Cl

TRP + CORS

VI

2VI
A

A
Vlc

Vlc

CB

Ex 47. 1VI
2VI
A
Vlc (pizz)

Cl B + 3 Bn, poco f

dim

etc

Vlc (Arco)
CB
mf

dim

LE PROTESTANTISME ET L'ORGUE

par
Claude-Rémy MUESS
Pasteur de l'Eglise évangélique luthérienne

Le vaste mouvement de réforme qui affecta la chrétienté occidentale au XVIe siècle a donné naissance à plusieurs familles confessionnelles - luthérienne, réformée ou calviniste, anglicane - elles-mêmes accueillantes aux particularismes nationaux, voire provinciaux. Les circonstances historiques qui présidèrent à l'implantation ou au rejet de la Réforme dans les divers pays européens, la théologie développée par les principaux Réformateurs et leurs émules, voire leurs dispositions personnelles à l'égard des arts en général, et de la musique en particulier, ont conduit le protestantisme à des attitudes divergentes envers la musique vocale et instrumentale à destination liturgique, et cela pendant plusieurs siècles. Pour cette raison, il est préférable de parler des protestantismes et de l'orgue. Nous le ferons en présentant brièvement le point de vue des principaux Réformateurs (Martin Luther, Jean Calvin et Huldrych Zwingli) au sujet de la musique, et en mentionnant le sort que connurent les orgues dans quelques régions d'Europe passées à la Réforme. Nous citerons ensuite, par pays, les noms des compositeurs les plus connus pour les pages dont ils ont enrichi la littérature propre à l'instrument-roi. Nous en viendrons, pour terminer, au rôle de l'orgue dans les cultes protestants de l'époque présente, et aux perspectives d'avenir qui sont les siennes.

1. LES REFORMATEURS ET LA MUSIQUE

1) Martin Luther (1483-1546)

Le Docteur de Wittenberg est certainement celui des grands Réformateurs qui aima et honora le plus la musique et les musiciens. Son ami, le poète humaniste Hans Sachs (1494-1576), ne l'a-t-il pas surnommé «le rossignol de Wittenberg» (**Die Wittenbergisch Nachtigall**) ? Il avait appris à jouer du luth et de la flûte et possédait, dit-on, une voix puissante et belle. Il admirait le chant grégorien et tenait les oeuvres de Josquin des Prés (v. 1440-v. 1521) pour l'exemple même d'une musique issue de la foi. De bonne heure, il fit appel aux musiciens ses amis ; conscient de ce qui lui manquait, en particulier dans le domaine de la composition musicale et dans celui, fort délicat, de l'adaptation des mélodies aux textes, il comprit les bienfaits de la collaboration, bien plus, il la suscita constamment. Recevant chez lui les musiciens, il ne manqua jamais l'occasion de les mettre en valeur, de les encourager et de les aider. Il adopta la même attitude vis-à-vis des représentants des autres disciplines artistiques, des imprimeurs, des pédagogues, de tous ceux qui s'intéressaient à sa cause et acceptaient de travailler au succès de la Réforme, et plus encore au succès de la cause de Dieu. Au contact des musiciens, de Johann Walter (1496-1570) et de Conrad Rupsch surtout, Luther s'initia aux mystères de la langue musicale, à l'étude des formes, à l'évolution du système modal, aux subtilités de la prosodie : toutes choses qui le captivaient et qu'il ne tarda pas à louer. Il fut en relation avec des organistes tels que Matthias Weller (de Freiberg), Georg Blanck (de Naumburg) et Wolfgang Heintz (de Halle). Sa production musicale s'élève à 36 ou 37 chorals. Il fut en vérité davantage un adaptateur qu'un créateur de mélodies, son souci étant de doter rapidement la nouvelle Eglise des psaumes et cantiques en langue vernaculaire dont elle avait besoin, c'est-à-dire d'hymnes accessibles à tout fidèle, et permettant la participation active de chacun au service divin.

Sa vie durant, l'ancien moine augustin s'intéressa donc activement à toutes les questions concernant la musique, particulièrement à l'introduction du chant de l'assemblée dans le culte. Ses nombreux propos, le développement de la musique religieuse à Wittenberg, et la vie musicale qu'il entretint dans le cadre de sa propre famille prouvent combien il était attaché à la musique polyphonique. Dans une lettre adressée à Ludwig Senfl (v. 1490-1543), il apparente étroitement la musique à la théologie, dont elle est la compagne de tous les instants. Il voit en elle comme une forme naturelle de l'Evangile, qui ne se contente pas d'exprimer la joie, mais fait naitre celle-ci, en même temps que la foi. Il estime

hautement le chant, qui est appelé à jouer un rôle considérable, puisque «la musique rend le texte vivant». En 1526, il écrit que pour s'exercer au respect de la volonté divine, «on doit lire, chanter, prêcher, écrire et composer des vers ; et si cela doit y contribuer, je voudrais faire sonner toutes les cloches, jouer de tous les orgues, et faire résonner tout ce qui peut résonner». Ailleurs, il confesse avoir de tout temps aimé la musique . «Il est bon de la connaitre, car elle sert à maints usages... On trouve dans la musique une sorte de discipline et une excellente pédagogie ; elle développe l'affabilité, la douceur, l'intelligence, la modestie... La musique est le plus grand don de Dieu ; elle m'émeut et me dispose joyeusement à prêcher... Nous ferions bien de ne point admettre à la dignité de prédicateur les jeunes gens qui n'auraient pas une bonne connaissance et une pratique suffisante de la musique. Cet art, don qui nous vient de Dieu, touche de près à la théologie. Il me semble que je perdrais beaucoup s'il me manquait le peu que je sais de musique». Ces propos suffisamment explicites se passent de commentaires !

2. Jean Calvin (1509-1564)

Le Réformateur français qui, on l'oublie quelquefois, est un homme de la seconde génération, se montre nettement plus réservé à l'égard de la musique que le bouillant prédicateur de Wittenberg. Il n'a pas entretenu avec elle les rapports étroits qui font une part de l'originalité de Luther. Cependant, il n'a pas entièrement méconnu son rôle et sa valeur, veillant à ce qu'un solide enseignement du chant soit donné dans les écoles, défendant le chantre Loys Bourgeois qui avait été emprisonné pour avoir modifié certaines mélodies, et favorisant l'édition, en 1550, de son **Droict Chemin de Musique**. On a pu constater que l'édition musicale était relativement florissante à Genève vers 1555, et le resta après la mort de Calvin ; cela tend à signifier que la vie musicale n'était pas absente du protestantisme genevois. Calvin s'est exprimé au sujet de la musique avec une grande perspicacité, sachant apprécier son rôle : «Il y a toujours à regarder que le chant ne soit ni léger ni volage, mais qu'il ait poids et majesté... et ainsi qu'il y ait grande différence entre la musique qu'on fait pour réjouir les hommes à table et en leur maison, et entre les Psaumes qui se chantent en l'Eglise». A ses yeux, le chant peut être un ornement qui donne plus de grâce et de dignité à la louange de Dieu ; il peut constituer «un bon moyen pour inciter les coeurs et les enflamber à plus grande ardeur de prier», mais il faut prendre garde que les oreilles ne soient «plus attentives à l'harmonie du chant que les esprits au sens spirituel des paroles». Pour le Réformateur de Genève, la musique se limite à une mélodie inséparable d'un texte dont il importe essentiellement de percevoir le sens. Il est vrai toutefois qu'elle «a une vertu secrète et quasi incroyable à émouvoir les coeurs en une sorte ou en l'autre», et qu'elle est un don de Dieu, le premier ou l'un des principaux moyens offerts à l'homme pour se re-créer. La présence du chant dans le culte public est légitime, puisqu'il contribue à la louange de Dieu et à l'édification des fidèles, mais il est indispensable de préserver l'intelligibilité des paroles : la primauté revient au texte, la musique jouant un rôle subsidiaire. Il faut prendre garde que le don divin soit détourné par l'homme de son but, et qu'il en vienne à satisfaire le seul plaisir des sens, d'où le puritanisme musical qui a longtemps régné dans l'Eglise réformée, puritanisme qu'ignorait la tradition luthérienne.

N'ayant pas un tempérament d'artiste, et ne nourrissant aucun penchant personnel pour la musique, Jean Calvin, s'il concéda au chant une certaine utilité, rejeta la musique en général, et l'orgue en particulier (1). Soutenu par Guillaume Farel (1489-1565), il instaura à Genève, en 1537, le chant des psaumes à l'unisson au cours des cultes. Le chant de psaumes polyphoniques était recommandé, quant à lui, «ès maisons et champs», pour faire pièce aux chansons licencieuses. Les orgues, là où il en existait, se turent pour longtemps, ainsi celui de la cathédrale Saint-Pierre de Genève, qui fut envoyé à la chaudière en 1562, sur l'ordre du Conseil de la Ville. Avec le métal, on fit des coupes de communion et des vases employés par la Ville lors de ses réceptions officielles. Il est d'ailleurs probable qu'à cette époque, l'orgue de Saint-Pierre ne fonctionnait plus, ayant sans doute subi le même sort que le reste du mobilier de l'édifice, pillé lors de la Réforme.

3. Huldrych Zwingli (1484-1531)

Le Réformateur de Zurich, au temps de ses humanités à Berne, avait failli prendre l'habit religieux chez les Dominicains, qui admiraient sa belle voix, mais son père s'y opposa. Il fréquenta par la suite l'Université de Vienne (1498-1502) ; pendant son séjour, il devait se familiariser avec le jeu de plusieurs instruments (une dizaine, affirme la légende). Acquis aux idées réformatrices, il refusa catégoriquement les formes de la musique liturgique traditionnelle. A Zurich, où il se trouvait depuis 1519, le chant des prêtres et du chœur fut abandonné lors des offices ; à son instigation, le Conseil de la Ville interdit en 1525 l'usage de l'orgue. Tandis que l'on retirait des églises les statues et qu'on les brisait, les orgues restèrent en place, muets, pendant trois années ancore. Ils ne furent détruits, après la vague iconoclaste, qu'en 1528.

Zwingli restait en principe favorable au chant d'assemblée, mais il ne fit rien pour l'introduire au **Grossmünster**. Cette passivité s'explique par des circonstances extérieures (la dépendance du Réformateur vis-à-vis du Conseil de la Ville et les ménagements qu'il prodiguait aux adeptes les plus radicaux de la Réforme), et par l'importance primordiale qu'il accordait à la prédication. Dans le cercle familial, Zwingli continua de se livrer néanmoins au plaisir de la musique. Doué pour la poésie, il possédait de remarquables connaissances en composition. De ses oeuvres musicales ne nous sont parvenus que quatre «ténors» pour trois lieder à quatre voix (les textes sont de lui) ; le style de ses compositions s'apparente à l'art de cour qu'il est le premier à avoir utilisé dans la poésie psalmique. Aucun de ses écrits ne con-

damne irrémédiablement la musique.

Moins acculturante que d'autres formes du protestantisme naissant qui étaient davantage marquées par l'humanisme, la Réforme luthérienne ne s'en prit ni aux images, ni au chant dans les églises, mais s'efforça de placer le visible et le sensible au service de la grâce et de la gloire de Dieu. Dans les régions gagnées au luthéranisme les orgues subsistèrent mais ne furent pas, au début, les éducateurs des assemblées chrétiennes : c'est le choeur mixte qui, dans le culte, remplit cette fonction. Ce n'est qu'à l'aube du XVIIe siècle que l'orgue, tout en accompagnant le chant liturgique, s'achemina vers une indépendance affirmée par les maitres de l'Ecole de Thuringe, dès Samuel Scheidt. Si la Réforme interrompit les progrès d'une facture d'orgue alors en plein épanouissement, ce fut surtout dans les provinces marquées par l'esprit de Zwingli. Quant à l'Eglise catholique romaine, elle maintenait presque sans changement l'usage liturgique de l'orgue, bien qu'au Concile de Trente (1545-1563), le débat eût été assez vif sur la question de savoir si on le tolérerait plus longtemps.

Deux facteurs pourraient expliquer le refus, de la part de Jean Calvin, d'admettre les interventions de l'orgue dans le culte :

- La décadence de la musique d'orgue pendant la première moitié du XVIe siècle. Albert Schweitzer note à ce propos : «On relève de tous côtés le caractère profane du jeu des organistes. Sans égard pour la sainteté du lieu, la plupart exécutaient sur l'orgue des mélodies profanes avec force variations et traits brillants. D'une façon générale, la première moitié du XVIe siècle avait été pour l'orgue une période de décadence». Soucieux de la dignité et de la gravité du service divin, épris de concentration spirituelle, le Réformateur de Genève aurait été peu enclin à promouvoir dans l'Eglise réformée selon la Parole de Dieu un style musical à ses yeux frivole, voire impie. Sans doute aussi la simplicité de l'architecture et de l'ornementation des temples ne pouvaient-elles s'accomoder de la présence de buffets richement sculptés et peints, souvent nantis d'une statuaire et d'accessoires.

- Le tempérament propre au Réformateur. Celui-ci, qui était juriste de formation, avait une perception de la vie religieuse plus intellectuelle que Luther ; sa sensibilité n'était pas aussi extrême que celle du moine saxon. Certes, il n'était pas aussi dur ou insensible que l'a prétendu la polémique anti-protestante. L'humanité de Calvin a pu être mise maintes fois - et récemment encore - en évidence. Il n'en demeure pas moins qu'il donnait priorité à la clarté dans son exposition de la doctrine du salut, et qu'il se montrait méfiant envers toute pratique susceptible de faire retomber l'Eglise dans l'idolâtrie : ce qui flatte les sens - par exemple une polyphonie savante ou un buffet d'orgue richement décoré - peut conduire le croyant à adorer la créature plutôt que le Créateur, horrible crime de lèse-majesté ! Cette méfiance à l'égard des productions artistiques est typique de Calvin et de la tradition issue de lui, quoique le calvinisme ait produit lui aussi des artistes (poètes, musiciens, architectes, orfèvres...). Elle ne se rencontre pas chez Luther, pourtant lui aussi attaché au culte «en esprit et en vérité». Pour Calvin, «il n'y a nulle édification sinon où il y a doctrine» ; or la musique d'orgue ne peut, comme les psaumes, les hymnes et les cantiques spirituels, proclamer et expliciter la foi, du moins le pensait-il ! (2)

2. LE SORT DES ORGUES DANS L'EUROPE PROTESTANTE

1) En Suisse

Dans la cité de Calvin, l'orgue de la cathédrale Saint-Pierre disparut, on l'a dit, en 1562. Un nouvel instrument ne vint le remplacer que presque deux siècles plus tard, en 1756. L'orgue de la cathédrale de Lausanne avait disparu, lui, dès 1537. En effet, le calvinisme ayant banni du culte toute musique autre que le psaume **a cappella** chanté à l'unisson par l'assemblée des fidèles, de même que le zwinglianisme, la Suisse se passa d'orgues jusque vers le milieu du XVIIIe siècle. La rigueur calvinienne devait alors s'assouplir et permettre à nouveau l'emploi de l'orgue dans les temples, d'abord pour le seul soutien du chant, ensuite pour des interventions à titre de soliste. Une seule exception est à signaler : celle de la cathédrale de Bâle, où l'orgue se fit réentendre dès 1558, et eut pour titulaire Gregor Meyer, puis le Tournaisien Samuel Mareschall. Ailleurs, on se montra plus réservé. Il semble que le retour à l'instrument à tuyaux se soit produit d'abord en Suisse alémanique : en 1714, Rapperswil et Zofingue possèdent un orgue depuis quelque temps déjà ; la cathédrale de Berne reçoit le sien en 1726. L'église française de Berne est dotée d'un orgue en 1728. La ville d'Aarau, privée d'orgue selon l'orthodoxie zwinglienne depuis 1528, acquiert un nouvel instrument en 1755, qui est placé dans la **Stadtkirche**. A Zurich, où le chant à l'unisson n'a été introduit qu'en 1598, le chant à quatre voix est encore interdit en 1641, mais au XVIIIe siècle, il deviendra la fierté de l'Eglise réformée zurichoise. C'est en 1876 seulement que le premier orgue - depuis la Réforme - prend place dans le **Grossmünster**.

En Pays de Vaud, soumis à la tutelle bernoise, on s'en est tenu jusqu'au XVIIIe siècle au chant **a cappella** ou, dans quelques paroisses, à l'accompagnement par les trompettes d'église. (3) L'église de Sainte-Claire, à Vevey, sera la première depuis la Réforme où la musique d'orgue soit de nouveau admise à l'office : à partir de 1739, un petit orgue accompagne le chant des psaumes pendant le culte public. Certes, un instrument du facteur Samson Scherrer a été déposé dans la cathédrale de Lausanne en 1733, mais il n'entrera en fonction pour l'accompagnement des services divins qu'en 1743 (il sera utilisé jusqu'en 1901). Au cours des décennies suivantes, le nombre des orgues s'accroit ; on en

place à Saint-Etienne de Moudon (1764), à Yverdon (1767), à Saint-Martin de Vevey (1776), à Saint-François de Lausanne (1777), à Morges (1778), à Nyon (1780), à Payerne (1787), à Saint-Laurent de Lausanne et à Lutry (1791), à Coppet (1792), à Orbe (1797)... A Genève, le temple de la Fusterie, construit en 1715, reçoit son premier orgue en 1763. Non loin de la Suisse romande, le comté de Montbéliard (possession wurtembergeoise), luthérien mais francophone et traditionnellement exposé (et perméable dans une certaine mesure !) à certaines influences réformées, s'est équipé, dans sa capitale, de deux orgues fournis par le facteur Jean-Louis Perny, de Huningue : l'un a été placé en 1749 dans l'église du Château (Saint-Maimboeuf) ; l'autre est venu en 1755 prendre place sur la tribune de l'église Saint-Martin.

2. Aux Pays-Bas

Terre d'élection du calvinisme, les Pays-Bas virent s'exercer la rigueur des Réformateurs qui n'admettaient pendant le service divin que le chant à l'unisson, sans accompagnement instrumental. Pendant un siècle environ, l'ostracisme dont était frappée la musique exclut le chant à plusieurs voix, et a **fortiori** l'usage des instruments. L'orgue était banni des temples ; s'il en existait un, on le déposait, allant même jusqu'à le détruire. Cet interdit jeté sur la musique instrumentale partout où le protestantisme réformé s'était établi peut expliquer l'absence totale d'adaptations à l'orgue du Psautier huguenot. Les Pays-Bas font curieusement exception.

En effet, si l'ancien rigorisme a survécu longtemps dans plusieurs pays de l'Europe réformée (en certains lieux de Suisse alémanique, par exemple, jusqu'en plein XIXe siècle), s'il survit encore de nos jours dans quelques sectes, en Europe et en Amérique du Nord, le sort de l'orgue aux Pays-Bas a connu les situation les plus diverses et les plus paradoxales. Alors qu'au Sud (dans l'actuelle Belgique), les iconoclastes n'hésitaient pas à démolir cette **cornemuse du diable** qui était l'un des symboles du papisme exécré, dans le Nord (les Pays-Bas actuels), on ne se livrait généralement à aucun démontage, ni à aucune destruction d'orgue. Il faut savoir que dès avant la Réforme l'achat et l'entretien de l'instrument, tout comme les indemnités dues au maitre d'orgue, étaient payés par les municipalités. On comprend que celles-ci n'aient pas accepté de livrer au vandalisme ce que les édiles avaient acquis avec les deniers publics. Que faire alors de ces instruments dont certains pasteurs, disciples de Calvin revenus de Genève, ne voulaient plus ? La solution était bien simple : au beau milieu de la lutte qui opposa les partisans et les adversaires de l'orgue pendant près d'un siècle (1560-1640), alors que de nombreux synodes réformés exprimaient leur hostilité à l'égard de l'instrument à tuyaux, les bourgmestres, contre vents et marées, continuèrent d'ordonner, d'organiser et de payer des concerts d'orgue. Des récitals dominicaux d'une soixantaine de minutes précédaient ou suivaient le culte du matin, ou celui du soir ; en certains lieux, il arrivait que fussent donnés des concerts quotidiens faisant suite à la prière du soir. En outre, à Amsterdam, Alkmaar et Utrecht notamment, les organistes, devenus fonctionnaires municipaux, étaient tenus de faire entendre leur instrument pour la récréation des marchands, les jours de marché (comme, en milieu luthérien, à Lübeck et à Copenhague). Ainsi fut préservé le riche patrimoine que représentent, aujourd'hui encore, les orgues des Pays-Bas.

A suivre.

Notes

(1) Tout en admettant dans le culte le chant des Psaumes, Calvin adopte, quant à l'accompagnement instrumental, une position quelque peu surprenante. A propos du deuxième verset du Psaume XXXIII, il écrit : «Quant à moi, je ne doute point que jouer des cymbales, toucher la harpe et la viole, et toutes ces sortes de musique, desquelles il sera souvent fait mention ès Psaumes, n'aient été une partie de la pédagogie, c'est-à-dire instruction puérile de la Loi... Mais quand les fidèles font leurs saintes assemblées, je dis que pour chanter les louanges de Dieu, de remettre en usage les instruments de musique, cela ne conviendrait non plus que de faire encensements, dresser luminaires et ramener les autres ombres de la Loi... Vrai est que les gens adonnés à pompes externes prennent plaisir à ouïr ce bruit d'instruments, mais Dieu approuve plus la simplicité... Certes la voix de l'homme... est bien plus excellente que tous les instruments de musique, qui sont choses mortes... Si quelqu'un objecte que la musique sert de beaucoup à réveiller les esprits des hommes, et émouvoir leurs coeurs, je le confesse ; mais il est toujours à craindre que quelque corruption n'y survienne obliquement».

A propos du quatrième verset du Psaume XCII, il déclare : «Dieu n'a point voulu qu'on jouât de la harpe comme si, à la façon des hommes, il prenait plaisir en la mélodie, mais pour autant que le temps de l'âge parfait n'était pas encore venu, il a entretenu les Juifs sous ces éléments puérils».

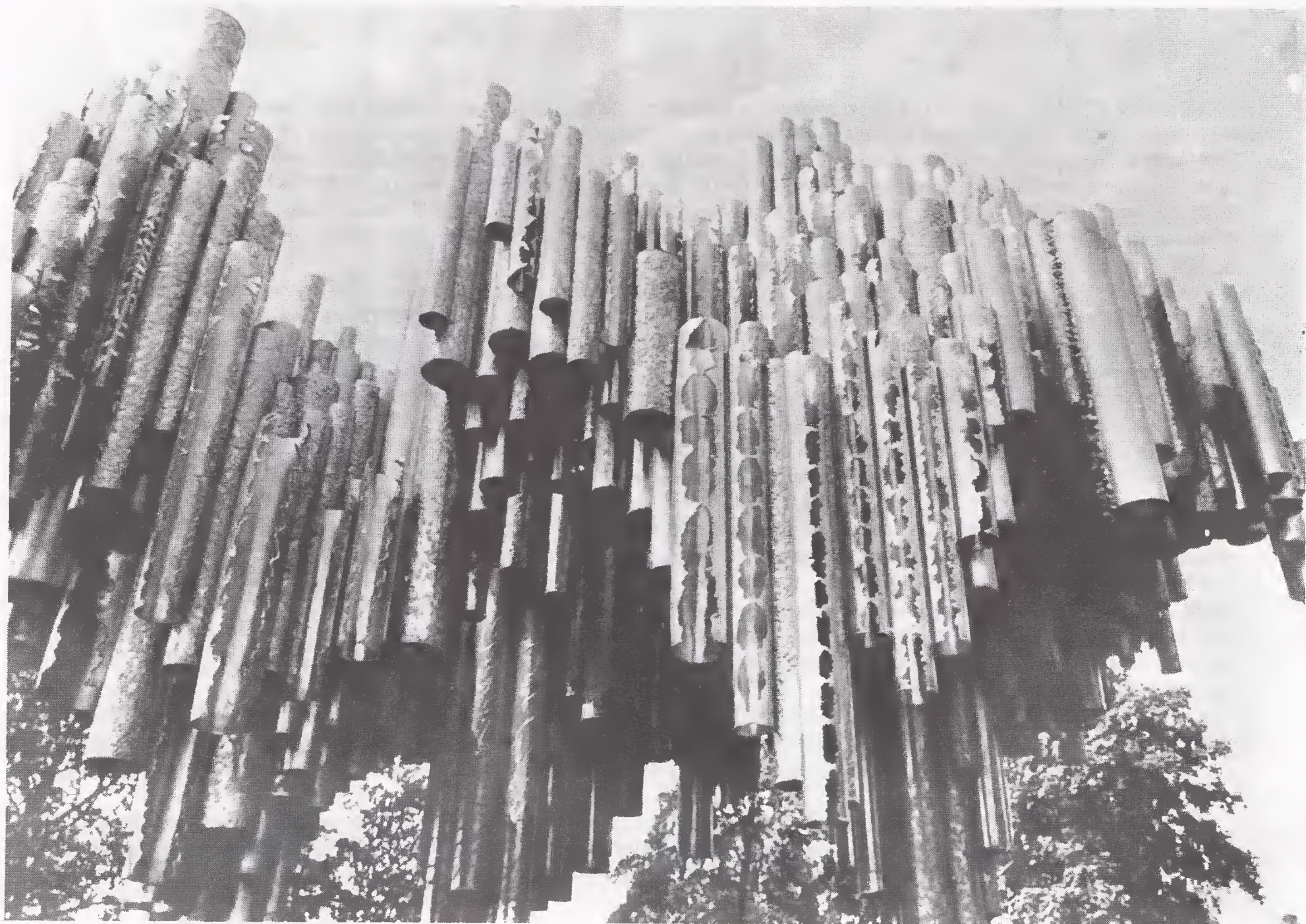
Au nom de ces principes, Calvin et le ministre Champereaulx s'opposèrent, en 1544, au projet consistant à transporter les orgues du couvent de Rive à la cathédrale Saint-Pierre de Genève, vu que «si cela (était) permis, il pourrait survenir scandale». En vertu de la même théorie, le Conseil de Genève prit la décision suivante : «Musiciens et chantres compagnons quels ont supplié leur être permis de pouvoir en cette cité jouer de violons et autres instruments pour chanter psaumes en l'honneur de Dieu ; arrêté que l'on ne leur baille pas licence, causant que l'on n'est pas assuré qu'il n'y ait autre chose tendant à vanité». Le Réformateur refuse tout accompagnement instrumental sous prétexte que le peuple de Dieu, éclairé par l'Evangile, s'est affranchi de l'ancienne Loi. Il fait preuve d'inconséquence en condamnant les instruments dont on se servait au temps de l'ancienne alliance, alors qu'en même temps il prescrit le chant des Psaumes, caractéristique de cette même alliance.

(2) Pierre Viret (1511-1571), le réformateur vaudois, qui fut pasteur à Lausanne de 1536 à 1559, était comme Calvin hostile à l'usage des instruments. Au cours de la Dispute de Lausanne (octobre 1536), il précisait sa position en ces termes : «Le son d'un tambourin, d'une flûte ou d'une cloche, qui vient bien jusqu'aux oreilles, mais ne peut édifier le coeur» n'a guère plus de valeur que «les Psaumes et autres choses que les prêtres chantent prononcées en latin». Il se dressait contre l'utilisation abusive des «cloches, orgues et autres instruments de musique», mais se montrait moins absolu au sujet des joueurs d'instruments : «Ne voulons pas empêcher que ceux auxquels Dieu a donné la grâce d'en savoir user qu'ils n'en usent et chantent et du coeur et de la bouche et d'instruments, pour leur consolation. Mais estimer que le chant en soi plaise à Dieu, ce n'est pas entendre que Dieu soit esprit... Qui voudra chanter et sonner des instruments, qu'il les sonne pour soi, s'il les entend, et sans lascivité, mais, pour le peuple qui ne peut avoir édification fors que pour la volupté des oreilles, faisons que la trompette, les tambourins et orgues de la Parole de Dieu sonnent et en nos oreilles et en nos coeurs, afin que tout en soit plein...». En 1552, il réexposait avec plus de netteté et de vigueur son point de vue : «Nous lisons de Vitalien ... qu'il a ordonné qu'on jouât des orgues et des instruments de musique en l'Eglise, les accordant avec le chant ecclésiastique. Or l'abus dont nous avons déjà parlé à propos du chant a fort été augmenté depuis que les orgues et les autres instruments de musique y ont été adjoints. Car pour le premier, plusieurs sont plus allés au temple pour ouïr les orgues et la mélodie de la musique et pour en avoir leur passe temps, que pour servir à Dieu. En après, il a semblé aux hommes, jugeant de la nature de Dieu comme de la leur, que Dieu y prenait plaisir comme eux et qu'il était grandement honoré par telle mélodie... Davantage, la vanité et l'abus sont survenus par après si grands en cette chantrerie mélodieuse, qu'au lieu d'un simple chant et dévôt, tel qu'il était requis en l'Eglise chrétienne, les musiciens et organistes y ont apporté souventes fois les chants des chansons les plus lubriques et les plus dissolues, infâmes et puantes qu'il est possible de pouvoir songer... Je ne dis pas ceci pour condamner totalement la musique et l'usage des instruments qui servent à icelle. Car les exemples de David et d'Elisée et d'autres saints personnages qui s'en sont servi en l'honneur de Dieu nous déclarent manifestement que la musique de soi est une bonne créature de Dieu, de laquelle l'usage peut être utile, s'il est appliqué là où il appartient. Mais pour ce que les hommes sont toujours trop charnels..., il vaut mieux les occuper en l'Eglise en l'étude des saintes Ecritures et en la vraie invocation du nom de Dieu, que leur remplir les oreilles de flûtes et de sons qui s'en vont en l'air».

(3) La suppression de tout accompagnement instrumental était devenue, à la longue, insupportable ; elle finit par être l'une des causes de la décadence du chant sacré. Tandis que Zurich restait obstinément liée sous ce rapport à la doctrine zwinglienne, Bâle et Berne songèrent de bonne heure à réintroduire dans l'église un accompagnement dont elles regrettaient l'absence. Alors que Bâle en revenait à l'orgue, Berne recourait à un jeu de trompettes qui se fit entendre pour la première fois dans la collégiale Saint-Vincent en 1581, et devait se maintenir pendant plus d'un siècle ; cet ensemble comprenait un cornet à bouquin et trois saquebutes. L'exemple de Bâle et de Berne ne fut pas suivi : l'usage des trompettes d'église ne se répandit en Suisse romande qu'à partir de la fin du XVIIe siècle. Qu'il s'agisse de trompettes ou d'orgues, l'exemple vint de Suisse alémanique (c'est Scherrer, un facteur originaire du canton de Saint-Gall, qui mit en place les premiers orgues dans le canton de Vaud). Par «trompettes d'église», il faut entendre un ensemble d'instruments à vent qui pouvaient n'avoir qu'une parenté éloignée avec la trompette proprement dite (grand hautbois, petit hautbois, cornet à bouquin, saquebute, basson, trompette) ; la trompette fut certainement moins employée dans les orchestres d'église que les autres instruments désignés indifféremment sous son nom. Les trompettes d'église apparurent presque en même temps à Neuchâtel, à Lausanne et dans le Jura bernois, soit vers 1670-1680. Le nombre des instrumentistes variait beaucoup d'une église à l'autre, et même à l'intérieur d'une paroisse donnée ; il était la plupart du temps de deux, mais pouvait aller - dans quelques cas - jusqu'à sept ou huit. Certaines familles connurent de véritables dynasties d'instrumentistes. Les trompettes d'église disparurent avant 1850, remplacées tantôt par un orgue ou un harmonium, tantôt par un chantre ou un choeur. La diversité des opinions émises par les contemporains au sujet de l'accompagnement du chant sacré par des trompettes est liée principalement à l'habileté plus ou moins grande des musiciens et à la qualité bonne ou mauvaise des instruments.

(à suivre)





HELSINKI 1981 Biennale internationale de musique contemporaine

Président de la Société de Musique Contemporaine en Finlande, Jukka TIENSUU, compositeur, claveciniste et pianiste, initié aux différentes formes d'écriture musicale à l'IRCAM, a mis quatre années pour mettre sur pied le programme de cette **1ère Biennale de Musique Contemporaine** *qui s'est tenue à Helsinki du 2 au 9 Avril dernier. Par suite d'un malentendu, l'invité de marque, Luigi NONO, n'a pu l'honorer de sa présence mais un jeune chef de file de nationalité anglaise, Brian FERNEYHOUGH, a soutenu et encouragé certains de ses élèves (Anneli ARHO en l'occurence, «* **Once upon a time** *» 1979) en même temps que l'on présentait différents aspects de son œuvre propre élaborée, depuis 1973, avec le recul qu'apporte le fait de vivre et d'enseigner dans un pays étranger,, (Fribourg, Allemagne). Pour le piano :* **Time and Motion Study III** *(1974), l'orchestre :* **La Terre est un homme** *(1979), la musique de chambre :* **String Quartet 2** *(1980). Lui-même s'est proposé pour expliquer son mode d'écriture savamment intellectualisée, partition en main, lors d'un séminaire réservé à cet effet. Il a insisté, lors d'une conférence de presse, sur la qualité de la conception de cette biennale qui par un jeu de comparaison entre compositeurs de divers pays, de style personnalisé et varié dans le temps, a permis aux plus inexpérimentés d'apprécier leurs tentatives d'écriture.*

Le grand hall de Finlandia en a marqué le point de départ soutenu par l'Orchestre Philarmonique de Helsinki, puis un groupe de jeunes compositeurs finlandais s'est produit à l'Académie SIBELIUS en alternant voix, percussion, cordes et bois, jusqu'à monter un opéra de poche tout frangé d'humour. (1979 ... 1980 LINDBERG, SALONON, KAIPAINEN,

SAARIOHO, KORTEKANGAS). A l'auditorium de l'Hôtel de Ville, le Chœur de Chambre de la Radio Finlandaise, sous la direction d'Astrid RISKA, a souligné la noblesse et l'originalité (1964 cependant) de l'écriture de Bengt JOHANSSON : **The tomb at Akr Caar** *dont le texte d'Ezra POUND, mi-parlé mi-chanté était mis en valeur par Matti LEHTINEN, artiste lyrique autant que musicien (il venait de prendre la veille le rôle de Väinämöinen, héros du KALEVALA, dans la nouvelle présentation d'Ilkka KUUSISTO,* **Sota Valosta,** *à l'Opéra de Helsinki). Au cours de la même soirée des chœurs de Paavo HEININEN, Henrik Otto DONNER et Arnold SCHONBERG avec la traditionnelle perfection de mise au point vocale à laquelle nous ont habitués les chorales finlandaises.*

Tous les éléments de la composition musicale et de l'expérimentation sont à l'épreuve de la nouvelle école : effets de résonance de cloches et surimpression d'une voix d'enfant pour Jonathan HARVEY (1980), panoplie de sonorités de flûte à bec sur évocation d'une toile de Jérome BOSCH chez Harman RECHBERGER (1981), clavecin mélangé à une bande préalablement enregistrée de cris d'oiseaux et d'animaux avec François Bernard MACHE, élève de MESSIAEN (1972), etc.. On exige d'instruments spécifiques de la musique de chambre des prouesses techniques où l'imagination n'a plus de frein. Clytus GOTTWALD, chef de la Schola Cantorum de Stuttgart précise que le chœur qu'il dirige a subi un entraînement à la musique contemporaine depuis 1965, jusqu'en 1973. **(Song Books de John CAGE,** *1960). Si les noms de MERILÄINEN, HÄMEENNIEMI, NORDGREN qui, le premier, introduit le Kantele dans la musique dite «sérieuse», ne sont pas encore familiers en France, celui de Eino juhani RAUTAVARRA trouve un écho chez les pianistes en quête de nouveauté, son* **Quatuor à cordes 2** *(1958) écouté avec ferveur, nous est apparu comme un ilôt de paix perdu au milieu de la tourmente des sonorités et le « Voces Intimae String Quartet » a bien défendu le prestige de son nom.*

Le quatuor français, « New Phonic Art », Vinko GLOBOKAR, Jean-Pierre DROUET, Michel PORTAL, Carlos ALSINA fondé à Paris en 1969, a secoué la réserve apparente du public et le solo de trombone de Vinko GLOBOKAR reste gravé dans toutes les mémoires. Au second volet du programme, le dynanisme, la gaieté et ses débordements, qui ne négligent pas le clin d'oeil spirituel, apportèrent à cette folle improvisation à quatre une vie non exempte d'inquiétude pour l'assistance à la fois déroutée et fascinée.

Erik BERGMAN, Sylvano BUSSOTTI, Edison DENISOV, György LEGETI, Witold LUTOSLAWSKI, Olivier MESSIAEN et Karlheinz STOCKHAUSEN étayaient l'édifice constitué par les différents concerts (I) que Luigi NONO a conclu par ..... **« uno ola de fuerza y luz »** *(1972), avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise, soliste Margareta HAVERINEN, direction Leif SEGERSTAM.*

Au terme de cette semaine musicale contemporaine, dont il ne faut que souhaiter le renouvellement, laissons s'exprimer les compositeurs qui, tous, qu'il s'agisse de l'instrument ou de la voix humaine, semblent s'accorder pour donner la même valeur au thème du silence, à la puissance des moyens techniques ou à l'éblouissante palette des timbres.

Marie BROUSSAIS

Note I : Une prise directe des Nocturnes de la Biennale est mise à la disposition des Radios Internationales. Pour se procurer les bandes, à titre privé, les professeurs et musicologues intéressés sont priés de prendre contact avec Monsieur **Antero KARTTUNEN,** *Chef des programmes musicaux, OY. YLEISRADIO ab. KESÄKATU 2 HELSINKI FINLANDE.*

COMMUNIQUÉ

Pour une meilleure information et dans le but d'aider les Maîtres et les Candidats, la Rédaction de l'EDUCATION MUSICALE et son Directeur André MUSSON, sollicitent des Abonnés membres des Jurys au «BACCALAUREAT» et au « BREVET des COLLEGES » l'envoi des sujets donnés dans leur Académie.

A. MUSSON
3, rue des Ecoles
77590 BOIS LE ROI

EXAMENS ET CONCOURS

B.O. Nº 13
Baccalauréat de technicien Musique - Option Instrument - session 1981
Programme de l'épreuve d'exécution instrumentale (B2) 2e partie.

Conformément à l'arrêté du 16 février 1977 portant règlement d'examen du baccalauréat de technicien Musique, je vous prie de bien vouloir trouver en annexe la liste des œuvres du XXe siècle que les candidats devront obligatoirement exécuter, selon l'instrument choisi, dans le cadre de la deuxième partie de l'épreuve d'exécution instrumentale de l'option Instrument.

Pour le ministre et par délégation :
Pour le directeur des Lycées :
Le chef de service,
J.F. de MARTEL.

ANNEXE
Liste des œuvres du XXe siècle

Instrument	**Compositeur**	**Titre de l'œuvre**	**Editeur**
Accordéon	Bernard de Crépy	« Du monde entier » Vol. II Nº 16 «Taxes »	Billaudot
Alto	Roussel	« Aria pour alto et piano »	Leduc
Basson	A. Tansmann	«Suite pour basson et piano», 2e et 3e mouvements	Eschig
Clarinette	Martinu	« Sonatine »	Leduc
Clavecin	E. Barraine	«Fantaisie pour clavecin»	Transatlantiques
Contrebasse	J.M. Damase	«Songes pour contrebasse et piano »	Salabert
Cor d'harmonie	F. Poulenc	« Elégie»	J.W. Chester-Eschig
Cornet	Saint-Saëns	« Fantaisie en mi b»	Leduc
Flûte à bec alto	Staeps	«Sonate en mi b pour flûte à bec alto et piano»	Boosey et Hawkes
Flûte à bec soprano	Hans Ludwig Schilling	« Suite »	Moeck 1502 Zurfluh
Flûte traversière	D. Milhaud	« Sonatine »	Durand
Guitare	E. Pujol	« Tonadilla et Tango »	Eschig
Harpe	P. Revel	« Impromptu »	Leduc
Hautbois	Britten	«Métamorphoses 1 et 4 pour hautbois seul »	Boosey
Ondes Martenot	J.J. Werner	«Antiphonaire II et III»	Transatlantiques
Orgue	O. Messiaen	« Nativité Nº 2 : Les bergers»	Leduc
Percussion	P. Petit	« Hors-d'œuvre»	Leduc
Piano	A. Schoenberg	Nº 3.4.5. des 6 Kleine Klavierstücke op. 19	Universal 5069
Saxophone	Bozza	Fantaisie italienne	Leduc
Saxhorn basse et tuba	Margoni	« Après une lecture de Goldoni »	Leduc
Trombone basse	J.M. Defay	« Deux danses »	Leduc
Trombone ténor	Castarède	« Sonatine »	Leduc
Trompette	Enesco	« Légende »	Enoch
Violon	J. Nin	« Chants d'Espagne » Nos 1, 2, 3	Eschig
Violoncelle	N. Boulanger	« Trois pièces » 3e et 1re pièces	Leduc

- **Arrêté du 19 Mars 1981 B.O. nº 13**

Programme limitatif du Brevet Elémentaire pour 1981

MUSIQUE Liste des chants imposés.

VI - **Musique**
Liste des chants imposés :
1. Rouget de l'Isle, « La Marseillaise », 1er couplet (version officielle).
2. « Démons et Merveilles », J. Prévert, M. Thiriet (Ed. Choudens).
3. « Mon ami me délaisse » (Livre d'Or de la Chanson française, tome 1).
4. Gounod, Faust, « Ballade du Roi de Thulé » (Cantilège IV. Ed. Magnard).
5. « La-bas dans le Limousin », chanson populaire du Cantal.

- **B.O. nº 15 (16 Avril 1981)**

Répartition, par discipline, des candidats qui pourront être admis aux concours ouverts en 1981 pour le recrutement de professeurs agrégés.
Article premier. — L'arrêté du 8 janvier 1981 fixant le nombre des candidats qui pourront être admis aux concours ouverts en 1981 pour le recrutement des professeurs agrégés de l'enseignement du second degré est abrogé.
Art. 2. — Le nombre des candidats qui pourront être admis aux concours ouverts en 1981 pour le recrutement des professeurs agrégés de l'enseignement du second degré est fixé comme suit :
Education musicale et chant choral 35

Répartition, par discipline, des candidats qui pourront être admis aux concours ouverts en 1981 pour le recrutement de professeurs stagiaires dans les centres pédagogiques régionaux.
Article premier. — L'arrêté du 8 janvier 1981 fixant la répartition des candidats qui pourront être nommés, à la suite de la session de 1981, professeurs stagiaires dans les centres pédagogiques régionaux dans les différentes sections des enseignements classiques, modernes, techniques, professionnels et artistiques est abrogé.
Art. 2. — La répartition des candidats qui pourront être nommés, à la suite de la session de 1981, professeurs stagiaires dans les centres pédagogiques régionaux est fixée, dans les différentes sections des enseignements classiques, modernes, techniques, professionnels et artistiques, ainsi qu'il suit :
Section I — Education musicale et chant choral 175

Note de service nº 81-176 du 22 avril 1981 B.O. nº 17
(Personnels enseignants de lycées : bureau DPE 9)
Texte adressé aux recteurs.

Demandes de détachement formulées par les professeurs agrégés et les professeurs certifiés d'éducation musicale.

Les difficultés rencontrées au cours des dernières années pour pourvoir, à la rentrée scolaire, la totalité des postes vacants d'éducation musicale, me conduisent à limiter désormais le nombre de détachements des professeurs de cette discipline; ces détachements ne seront plus accordés qu'en considération des besoins d'enseignement dans les établissements.

Les détachements prévus à l'article 1 paragraphe 8 du décret nº 59-309 du 14 février 1959 modifié par le décret nº 80-616 du 31 juillet 1980 (pour l'accomplissement d'un stage ou d'une période de scolarité préalable à la titularisation dans un emploi permanent de l'Etat, d'une collectivité territoriale ou d'un établissement public à caractère administratif dépendant de l'Etat ou d'une collectivité ou pour suivre un cycle de préparation à un concours donnant accès à l'un de ces emplois) seront accordés de plein droit conformément à l'article 4 bis du décret susvisé.

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur des Personnels
enseignants de lycées.
C. DREYFUS.

AVIS DE CONCOURS
Recrutement de 7 professeurs au Conservatoire National Supérieur de Musique de LYON.

Disciplines : Trompette, Trombone, Percussion, Accompagnement au piano. Histoire de l'Art. Pédagogie. Ethnomusicologie. Clôture des inscriptions le 28 Mai. Epreuves d'Admission les 15 et 16 Juin 1981 au Ministère de la Culture (**Direction de la Musique**). Les demandes d'inscription doivent être adressées au **C.N.S.M. de LYON, 3, rue de l'Angile 69005 LYON.**

A PROPOS D'UN PORTRAIT DE « MOZART ENFANT ».

L'Education Musicale *de Mars dernier a publié dans son «Iconographie musicale» un portrait bien connu qui a longtemps passé pour être celui de Mozart et qui, non signé apparemment, avait d'abord été attribué à Drouais, puis à Duplessis. L'attribution relative à Mozart avait depuis longtemps été suspectée : on ne reconaissait ni ses traits caractéristiques, ni une note de sa musique dans la partition dessinée avec soin que l'enfant tient sur ses genoux. A l'occasion de l'exposition Mozart organisée en 1956 à l'occasion du bicentenaire, le tableau a été examiné aux infra-rouges par le laboratoire du Louvre. Non seulement l'examen a confirmé qu'il ne pouvait pas s'agir de Mozart, mais il a également révélé qu'il n'était pas davantage de Duplessis, car il a fait apparaître, sous un repeint , la signature* **J. Perron(eau) pinxit 1767 Paris.** *En 1767, Mozart n'était plus à Paris, où il avait séjourné seulement du 19 Novembre 1763 au 10 Avril 1764, puis du 10 Mai au 9 Juillet 1766. Il a été rendu compte de cette affaire dans le nº de la Revue Musicale (1956) consacré à* **Mozart, l'année Mozart en France, livre d'or du Bicentenaire,** *p. 274, et dans la* **Revue de Musicologie** *nº XXXVIII, déc. 1956, p. 123.*

Mozart n'était pas le seul enfant musicien de sa génération. A la même exposition a figuré un autre tableau représentant également un jeune garçon du même genre, et qui lui aussi avait passé pour représenter Wolfgang. Contrairement à celui du pseudo-Duplessis, il a pu être identifié. Il s'agit d'un autre enfant prodige, François-Joseph Darcis, qui fut présenté à Versailles en 1772, et dont Grimm parle dans sa correspondance comme « le second tome du jeune Mozart, de cet enfant aimable et merveilleux de Salzbourg qui a laissé une réputation si grande et si méritée à Paris, à Londres et à Vienne » (mêmes références que ci-dessus). Le « second tome » n'a pas laissé les mêmes traces que le premier . . .

On ne saurait être trop prudent.

Jacques CHAILLEY

ECHO DU MINISTERE

Lundi 27 avril dans les salons du 110 rue de Grenelle, Monsieur Christian BEULLAC, Ministre de l'Education, a remis à notre Inspecteur Général Madame Josette AUBRY les insignes de Chevalier dans l'Ordre National du Mérite, au cours d'une réunion restreinte et fort sympathique.

*Des personnalités de notre Administration, des représentants du Corps des Inspecteurs Généraux, notre I.G. honoraire Georges Favre, nos I.P.R. du secteur parisien, Madame Loupias, M. M. Allin, Blaise et Jaillot, Mesdemoiselles Hazebrouck et Cusenier, anciens professeurs de Madame AUBRY, notre collègue Jean Maillard représentant les Professeurs d'Education Musicale entouraient Monsieur le Ministre et Madame Christian BEULLAC pour leur accueil intime et chaleureux de Madame l'Inspecteur Général, Monsieur AUBRY et leurs trois enfants. Cette «réunion de famille» sort néanmoins du simple cadre d'un sentimentalisme cependant justifié et de bon aloi. Car, ainsi que notre Ministre l'a souligné avec une conviction profonde qui n'excluait ni humour, ni spontanéité, cette réalité tangible de l'Ordre du Mérite conféré aujourd'hui à Josette AUBRY répond au moins à trois vérités profondes : la carrière exemplaire d'un Professeur d'Education Musicale qui a oeuvré de son mieux dans les divers postes qui lui ont été confiés en France et Outre-Mer, dont les qualités d'animatrice se révélaient déjà dès l'adolescence alors qu'elle dirigeait la chorale d'internes de son Lycée. Le mérite est aussi celui de l'Inspecteur Général dont l'action énergique, l'attention toujours en éveil, constamment sur la brèche pour mettre en évidence l'action artistique et largement démocratique conduite par les professeurs d'éducation musicale de l'Etat au service de l'ensemble de la population scolaire, sans considération de milieu social, ou d'***a priori** *concernant élèves doués ou non. Et ce mérite est encore celui de la Femme, qui a trouvé dans son foyer, auprès de son mari et de ses enfants un épanouissement que n'ont jamais altéré les missions et les charges qui lui ont été confiées.*

Avec simplicité, Madame AUBRY remercia, éludant avec discrétion l'hommage qui lui était publiquement rendu, en insistant sur la gravité du problème de l'éducation artistique active **pour tous**, *au sein même de l'école publique. Dans une anecdote racontée avec infiniment d'esprit, elle souligna combien la tâche lui était facilitée par la compréhension totale et le soutien précieux d'un Ministre parfaitement conscient de l'inappréciable richesse d'une éducation artistique pour le développement harmonieux de l'être.*

« Printemps de l'Education musicale . . . » a lancé Monsieur l'I.G. Favre au cours des conversations qui suivirent : Madame AUBRY serait le premier sourire de ce renouveau. L'EDUCATION MUSICALE, avec ses félicitations, ne peut que lui souhaiter de belles moissons pour notre discipline dont elle a la charge. Et son ruban bleu n'est-il pas le symbole de la victoire des grands vaisseaux de ligne ?

nOtre discOthèque

L'audience et l'impact considérable obtenus depuis une quinzaine d'années par la musique médiévale sont dûs à l'action artistique conjuguée de musicologues qui ont sorti ce répertoire des manuscrits, le mettant à la disposition pratique des interprètes, lesquels ont ainsi pu le livrer au grand public par le concert ou par l'enregistrement. J'ai exposé récemment le phénomène, son ampleur et ses orientations inévitables et souhaitables dans deux études publiées par la toute jeune **Revue internationale de Musique française** éditée par Slatkine, 5, quai Malaquais à Paris : je ne puis y revenir ici.

o **CHANSONS DES TROUBADOURS (La lyrique occitane au Moyen-Age) - 33/30 STUDIO MONASTERES S. M. 30 1043 st. compat.**

De la mise au point qui précède, il ressort que dans la variété des interprétations, certaines sont à marquer d'une pierre blanche pour leur qualité et leur honnêteté historique, alors que d'autres le seraient pour l'illusion qu'elles parviennent à susciter chez des auditeurs non informés qui se sont forgé un a **priori** du phénomène médiéval.

Cette nouveauté S.M. est le fait d'un jeune médiéviste, Gérard Le Vot, qui travaille dans les conditions les plus adéquates, au Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale (C.E.S.C.M.) de l'Université de Poitiers, où il a pour patron direct le parfait érudit et magicien ès Lettres occitanes qu'est Pierre Bec. Et Gérard Le Vot a réalisé ici ce qui est pour notre connaissance actuelle du phénomène trobadoresque, une excellente anthologie qui réunit neuf pièces consistant en sept chansons d'amour, un sirventes et une pastourelle qui sont signés Aimeric de Peguilhan, Bertrand de Born, Marcabru, Rigaut de Barbézieux, Bernard de Ventadour, Raimon de Miraval, Berenguier de Palazol, Guiraut Riquier et Gaucelm Faidit. Le musicien pourra regretter une certaine uniformité dûe à l'absence de certains registres (satire, danse, humour) permettant une variété rythmique qui est un élément fondamental de notre art, une exploitation dynamique du temps dont ne se privaient pas les jongleurs des Pays d'Oc. La voix de Gérard Le Vot, non travaillée, est belle et souple. Elle est présentée seule, ou soutenue par un discret support instrumental qui ne donne pas dans les débauches séduisantes mais fort contestables de certains groupes. On s'étonnera peut-être d'y trouver la cabrette moderne (à soufflet) anachronique, mais qu'on peut confondre sous le masque de l'enregistrement avec un chalumeau à souffle direct. Parmi les instrumentistes, on relève avec plaisir le nom de Julien Skowron (archets) entouré de Salah A. Mohammad ('ud), J.C. Trichard (luth médiéval), Paul Fustier (Chifonie), Dominique Ferran (portatif), Patrick Verdié (cabrette, flûte et sympathique tambour de Béarn), Dominique Vellard prête son beau mezzo, parfois inquiet mais très remarquable, à la canso de Gaucelm Faidit. Le rythme est généralement déclamatoire - récitatif si l'on veut - avec la certaine emphase que cela implique. Une seule approche rythmique (modale) dans la strophe III de la canso de Raimon de Miraval : mais la cabrette et le collier à grelots évoquent sans doute trop la **bourrèio** ! Le transfert des neumes en réalisation chantée est irréprochable, avec trois minimes réserves peut-être non fondée sur la rime **privatz** de la chanson de Gaucelm Faidit, dans le **canso** de Bernard de Ventadour et la finale des strophes de Berenguier de Palou. Ce ne sont là que des détails dont l'intérêt essentiel est de montrer que cette musique est vivante. Le disque de Gérard Le Vot le prouve surabondamment et s'inscrit au premier rang des réussites dans le **revival** de cette musique jeune de huit siècles : ne pas manquer de se le procurer pour enrichir nos sensibilités... et nos discothèques.

o **SCHUMANN, Andante & Variations op. 48, Etude op. 56 numéro 4. LISZT, Concerto pour deux pianos 33/30 SFP 9.1057 st.**

J'ai déjà eu le plaisir de souligner ici même la qualité artistique des réalisations discographiques de Geneviève & Bernard Picavet, dont l'action de concertistes au service du répertoire mal connu de la musique pour deux pianos est particulièrement efficace. Ils nous révèlent aujourd'hui l'un des plus célèbres concertos «sans orchestre», celui pour deux pianos en mi mineur, dit **Concerto pathétique** de Franz LISZT (1811-1886), dont la composition connut en fait trois phases : le grand solo de concert composé pour le concours de 1849 du Conservatoire de Paris, remanié avec orchestre en 1850, et transcrit pour deux pianos en 1856. Cette oeuvre laisse déjà percer le souci formel qui motivera Liszt dans sa **Grande Sonate**. Quatre volets partagent l'oeuvre, au cours de laquelle trois thèmes essentiels s'opposent dans un style tantôt pathétique, tantôt de bravoure ; certains climats sont proches de la **Faust-Symphonie**. Joint à ce Concerto, **l'Andante & Variations op. 46** de Robert SCHUMANN (1810-1856) est une révélation fas-

cinante pour moi : peut-être également pour nombre de nos lecteurs, surtout dans cette version originale en quintette pour deux pianos principaux, cor et deux violoncelles. Dans cet ensemble, les trois instruments «complémentaires» apportent un coloris, une profondeur de champ sonore et psychologique impressionnants, au cours de huit variations tour à tour poétiques, héroiques, passionnées, avec une reprise du thème dans la coda. A cette oeuvre d'un large souffle s'oppose l'intimité à peine troublée par un élan inattendu, dans **l'Etude op. 56 numéro 4** en la bémol Majeur pour piano-pédalier, donnée ici dans la transcription pour deux pianos de Claude Debussy. Voilà donc un très beau concert romantique qui doit recueillir l'unanime intérêt des musiciens. Bravo aux interprètes Geneviève & Bernard Picavet (pianos), Michel Garcin-Marrou (cor), Jean Barthe et Guy Besnard (violoncelles). Cette nouveauté est diffusée par la Société française de Production Phonographique, 10 rue Pasteur, 92300 Levallois-Perret, tél. 270.81.40.

- **LADMIRAULT, Trois Sonates - 33/30 Amis de Paul Ladmirault PL 002 st.**

Je rends grâce à notre ami Th. Lenoir, Professeur honoraire au Lycée Jules Verne et disciple de Paul LADMIRAULT (1877-1944) de m'avoir mis en relation avec l'Association des Amis de Paul Ladmirault qui présente une nouveauté discographique consacrée à trois sonates du musicien nantais : **Sonate en Sol Majeur** (1932) pour piano et violon, **Sonate en Ré** (1944) pour violoncelle et piano et **Sonate pour clarinette et piano** (1944) lesquelles, si je ne fais erreur, constituent des révélations, puisqu'elles sont inédites à ma connaissance : sauf pour les privilégiés qui ont pu bénéficier de trop rares interprétations, dans des exécutions anciennes parfois prestigieuses, comme celles de Georges Enesco, dédicataire de la Sonate piano-violon. Les interprètes sont de tout premier ordre et parfaitement motivés pour cette musique qu'ils aiment comme elle le mérite : Jacques Lancelot, notre grand clarinettiste aux côtés de qui nous trouvons Robert Plantard, Professeur de piano au Conservatoire de Région de Rennes, lauréat du Concours international de Genève 1965, Yvan Chiffoleau (violoncelliste) et Roland Daugereil (violon), jeunes artistes titulaires non seulement d'un Premier Prix du C.N.S.M. de Paris, mais de récompenses internationales prestigieuses. Une réalisation à couronner particulièrement comme les Augustin Barié qui précède et le Migot qui suit !

- **MIGOT, Les poèmes du brugnon - 33/30 Amis de la Pensée & de l'oeuvre de Georges Migot GM 30003 st. compat.**

A diverses reprises, Georges MIGOT (1891-1975) a collaboré avec le poète Tristan Klingsor, pour **l'Hommage à Thibaut de Champagne** de 1924, pour les **Trois monodies** de 1927 et pour ce cycle des **Poèmes du brugnon**, dont Marie-Claire Beltrando-Patier, dans son excellente présentation de cette nouveauté, nous dit qu'elle représente «un instant privilégié où la relation des deux auteurs est particulièrement intense...». Ce cycle de 17 mélodies a comme lien essentiel, outre l'unicité du poète, une «réflexion sur la confrontation du temps et de l'amour». Le titre général est celui de la mélodie initiale, où le fruit évoqué laisse imaginer ce besoin d'une soif étanchée, soif du repos. Disponible auprès des Amis de l'Oeuvre et de la Pensée de Georges Migot à l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg, 22, rue Descartes 67084 Strasbourg Cedex, cette nouveauté est présentée par l'animateur inlassable de l'Association, Marc Honegger. Présentant les deux artistes Christiane Courmot (soprano) et Monique Bouvet (piano), Marc Honegger souligne que «l'interprétation des **Poèmes du Brugnon** a été puisée à la meilleure source, puisque les deux musiciennes ont longuement travaillé avec Georges Migot avant de donner une exécution intégrale de l'oeuvre, en présence du compositeur, au Festival de Besançon le 7 septembre 1973». Gageons que ces «Amours du musicien», selon la dénomination même de Georges Migot seront écoutées avec l'oreille du coeur par nos amis, qui trouveront l'intégralité du texte poétique à l'intérieur de la pochette.

- **KOZELUH, Symphonie concertante, Concerto - 33/30 ERATO STU 71 305 g.u.st.**

A ne pas confondre avec l'auteur dramatique Kotzebue, son presque contemporain, KOZELUH (1747-1818) n'est cependant pas un inconnu des musiciens, notamment des pianistes qui connaissent leur «Panthéon». Claudio Scimone à la tête de son Ensemble **I Solisti Veneti** propose ici deux de ses compositions parfaitement composées et solides, dans le meilleur esprit de ce qui se faisait à Vienne à la fin du XVIIIème siècle : d'une part la **Symphonie concertante en Mi bémol Majeur** pour mandoline, trompette, pianoforte, contrebasse et orchestre en trois mouvements (1798) et le **Concerto pour pianoforte à quatre mains** en Si bémol Majeur (1796). Que l'auditeur ne s'y méprenne pas, c'est là de la très bonne musique avec laquelle, hormis le plaisir de l'audition, il y a mille trouvailles pédagogiques intéressantes pour nos collègues.

- **CHERUBINI, Requiem - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 9500 715 st.**

Il s'agit du premier **Requiem**, composé **à la mémoire de Louis XVI** en 1819, en juste reconnaissance aux Bourbons qui l'avaient réhabilité après la disgrâce napoléonienne, par Luigi CHERUBINI (1760-1842). Un second devait en effet être composé par le musicien en vue de ses propres obsèques, et terminé six années avant sa mort, en 1836. La présente oeuvre, tout imprégnée de la tradition gluckiste, avec un style quasi beethovénien auquel le souffle ferait défaut, ne manque certes pas de grandeur : Berlioz même le reconnaissait, qui n'était pas suspect de tendresse envers l'acariâtre Directeur du Conservatoire ! Le bel **Agnus Dei** ne manquera pas d'émouvoir. Nous sommes ici loin des envolées

berlioziennes ou verdistes, mais le style noble, qui rappelle parfois les polyphonies palestriniennes empoigne vraiment qui sait écouter. L'Orchestre de la Radiodiffusion-Télévision Autrichienne (O.R.F.) et les Choeurs sont placés sous l'excellente direction de Lamberto Gardelli. C'est une nouveauté PHILIPS.

- **SCHUMANN, Etudes symphoniques, Fantaisie op. 17 – 33/30 METROPOLE 2599 015 st.**

La marque METROPOLE est diffusée par POLYDOR. Cette cinquième livraison de la série Prestige du piano est à marquer d'une pierre blanche, d'une part à cause même de la qualité de ce récital Robert SCHUMANN (1810-1856) qui comporte les **Etudes symphoniques op. 13** composées en 1835 et remaniées ultérieurement, et la magnifique **Fantaisie op. 17** de 1836, mais aussi à cause de l'extraordinaire présence, de l'interprétation parfaite de Yuri Boukoff, qui sait museler la technique pour servir la musique de Schumann avec une fougue et une sensibilité rares, notamment dans la si difficile **Fantaisie**, où la moindre faute de mauvais goût peut faire effondrer tout le rêve délicat. Un très beau disque en vérité.

- **RIMSKY-KORSAKOV, Shéhérazade, Capriccio espagnol 33/30 PHILIPS - Invitation à la Musique 6539 010 st.**
- **BORODINE, Danses polovtsiennes, Dans les steppes de l'Asie centrale, Symphonie numéro 3 - 33/30 PHILIPS Invitation à la Musique 6539 017 st.**

Véritable aubaine pour nos discothèques scolaires que cette réédition de pages de référence de la musique russe : nous ne pouvons qu'en remercier PHILIPS. Le disque RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908) fait appel au London Symphony Orchestra sous la baguette d'Igor Markevitch, et le concert BORODINE (1833-1887) fait appel à la même phalange pour les **Danses** que dirige Antal Dorati, à l'Eastman Rochester Orchestra sous la direction de Frederick Pennell pour la **Marche du Prince Igor**, à Jean Fournet à la tête des Concerts Lamoureux pour les **steppes** et au London Philharmonic Orchestra que dirige David Lloyd Jones pour **l'Inachevée** en deux mouvements orchestrés par Glazounov. Il est inutile de vanter ces enregistrements qui demeurent des classiques des catalogues internationaux.

- **BRAHMS, Liederwalzer - 33/30 ARION 38 567 st.**

Un vrai joyau que cette nouveauté ARION où sont rassemblées les pages charmantes et souvent géniales de Johannes BRAHMS (1833-1897) intitulées **Liebeslieder Walzer op. 52**, pages pleines de jeunesse datées de 1869, et les **Neue Liebeslieder Walzer op. 65** plus intérieures, plus pensées peut-être, et moins spontanées, mais toujours pleines de musique. L'interprétation en est simplement merveilleuse d'élégance et de goût avec Christian Ivaldi et Noël Lee au piano quatre mains et le quatuor vocal prestigieux composé d'Ana-Maria Miranda (soprano), Clara Wirz (alto), Jean-Claude Orliac (ténor) et Udo Reinemann (baryton). Ces treize lieder ne sont d'ailleurs pas tous pour quatuor, mais alternent de façon équilibrée les pages pour soliste ou les ensembles à deux voix de femmes ou d'hommes. Un disque d'un goût parfait, enrichi des textes littéraires fort utiles.

- **MARTIN BLOCH, Oeuvres concertantes - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C. 069-03519 st.**

Deux compositeurs auxquels doivent s'attacher ceux pour qui la musique n'est pas une question de point de vue, mais un véritable panorama. Musiciens d'une personnalité profonde et extrêmement différente, voici réunis sur cette nouveauté EMI LA VOIX DE SON MAITRE Frank MARTIN (né en 1890) avec la **Petite Symphonie concertante** au cours de laquelle dialoguent la harpe, le clavecin et le piano opposés à un double orchestre à cordes. Cette oeuvre, composée en 1945 pour Paul Sacher et le Kammer Orchester de Bâle, s'inscrit dans le répertoire peu fourni mais choisi de la symphonie concertante chère aux Classiques. Son langage est toute musique, en dehors de tout système d'écriture préconçu. Plus ancien, le **Concerto grosso** numéro 1 pour orchestre à cordes d'Ernest BLOCH (1880-1959) met en contraste le piano et le groupe des cordes. Généreusement rythmique, l'oeuvre a été conçue en 1925, époque à laquelle le compositeur dirigeait le Cleveland Institute of Music. Le mouvement central, intitulé **Dirge** (plainte funèbre) est poignant. Ces deux oeuvres bénéficient de l'interprétation impeccable de l'Academy of St Martin in the Fields sous la baguette de Neville Marriner. L'Ecole Suisse est ici attestée dans sa vitalité par deux oeuvres de très haute tenue.

- **RAVEL, L'oeuvre pour piano - Coffret 3 x 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 167-73025/7 st.**

Encore une parfaite réussite que cette intégrale de l'oeuvre pour piano de Maurice RAVEL (1875-1937) : piano deux mains, quatre mains ou deux pianos avec la participation de Michel Béroff, et même deux pianos plus une main, en l'occurence celle de Katia Labèque. Mais le grand maitre d'oeuvre de cette réalisation remarquable est Jean-Philippe Collard qui aborde avec une finesse de sensibilité extraordinaire les facettes multiples de ces compositions pour piano où l'on suit la progression inéluctable du compositeur vers l'écriture prodigieuse qui fait sa personnalité ; depuis la **Sérénade grotesque** de 1893, les **Sites auriculaires (Habena et Entre Cloches)**, **Frontispice** (1906) qui sont des oeuvres dont on sait qu'elles étaient inédites jusqu'en 1975, date à laquelle les Editions Salabert ont décidé de les publier avec plusieurs autres compositions. On admirera aussi bien la poésie de la **Pavane pour une Infante défunte** que les hallucinations de **Scarbo dans Gaspard de la nuit** (1906). **Les Miroirs, les Valses nobles & sentimentales, la Sonatine, Le Tombeau de Couperin, Ma Mère l'Oye**, autant d'instants précieux dont Jean-Philippe Collard et ses partenaires ont su communiquer toute la poésie profonde, jusque dans cette étrange **Valse (Wien)** dans la version bien peu connue

pour deux pianos quatre mains. Voilà donc un coffret auquel il faut accorder toute son attention : il marque une date dans la discographie française et mérite tout le succès possible.

Jean MAILLARD

- **L'ART DU VIRGINAL, DE LA SPINETTA DA TAVOLA ET DU MUSELAAR, Vol. 2 - Elisabeth GARNIER - ARN 36572 CB 281**

Dans le cadre de ses recherches expérimentales sur les instruments anciens, A. Extermann a réalisé des copies de «spinetta da tavola» et de «muselaar». Nul mieux que lui ne pouvait donner, de façon à la fois succincte et précise, de meilleurs renseignements sur leur facture (on les trouvera sur la pochette du disque). Les indications concernant, par exemple, l'emplacement des chevalets, des sautereaux, et «le point où la corde est pincée par le plectre», sont précieuses, et pour se repérer dans la classification des instruments de cette famille, et pour apprécier des timbres particulièrement raffinés. Elisabeth GARNIER, qui joue aussi un virginal de K. Ahrend, nous offre, à côté d'oeuvres du répertoire des virginalistes anglais, quelques pièces moins connues du recueil «van Soldt» (1599), témoins de l'existence aux Pays-Bas en cette fin de siècle, d'une école de clavier intéressante et précieuse pour l'étude de l'évolution des danses.

- **L'ART DU VIRGINAL DOUBLE. Vol. 1 - Elisabeth GARNIER - Arion ARN 36571 CB 281**

«La mère et l'enfant». Ainsi désigna-t-on, parfois, un type de virginal constitué, en fait, de deux instruments, l'un correspondant à un jeu de 8 pieds, l'autre à un jeu de 4 pieds. Ils ont même étendue, sont susceptibles d'être joués l'un près de l'autre, isolément ou simultanément, si l'on se contente d'ouvrir le logement du second, ou d'être accouplés si, le sortant, on place celui-ci au-dessus du premier. L'instrument que l'on entend ici est une copie, réalisée par A. Extermann, d'un virginal double de J. Rückers conservé à Milan. Elisabeth Garnier le fait à travers des oeuvres de W. Byrd, nous transmettant rigueur et fantaisie des danses et variations en lesquelles il était passé maitre. Mais cela est-il suffisant à mettre en valeur l'instrument ? Puisqu'Elisabeth Garnier semble avoir choisi ces pièces dans le «Fitzwilliam Virginal Book», nous aimerions lui demander si l'on ne pourrait jouer sur le virginal double le duo de G. Farnaby se trouvant dans le même recueil, et s'il n'y aurait point là l'amorce de la recherche d'un autre répertoire ?

- **LISZT Sonate en si mineur, Quatre valses oubliées, Ländler, Mazurka brillante, Mazurka. SETRAK - Solstice SOL II CYD 75**

SETRAK fait face à la Sonate de Liszt en virtuose, et il ne faillit guère à sa tâche. Faut-il l'avouer, cependant ? Lorsque j'écoute cette oeuvre, je suis, bien autrement qu'à la perfection mécaniste, attentive à la plénitude avec laquelle sonne l'instrument dans les passages grandioses, sensible au chant des thèmes mélodiques ou lyriques, fascinée par la qualité prophétique des résonances aigues... En cela, ma déception.

On aura plaisir à réentendre, sur l'autre face, les quatre valses, «oubliées», terrain vif de recherche encore pour le vieux pianiste.

On y découvrira aussi une Mazurka et un Ländler peu connus, qui manquent peut-être un peu de poésie, enregistrés ici, semble-t-il, pour la première fois.

- **M. A. CHARPENTIER - Missa Assumpta est Maria, Dialogus inter Christum et peccatores Soli, English Festival Chorus, English Bach Festival baroque orchestra - Erato STU 71281, stereo artistique, RC 350**

La messe «Assumpta est Maria» est présentée ici avec des effectifs réduits, assez proches, sans doute, de ceux de la Sainte Chapelle pour laquelle elle fut écrite : solistes, choeur à 6 voix, orchestre et continuo. Les textes liturgiques, découpés suivant la tradition des grands motets français, sont traités en des ensembles extrêmement variés mais, à la différence de ceux-ci, en conservant l'unité du texte pris dans sa totalité. Choeurs et orchestre y participent avec une grande distinction. Le timbre de la voix du contre-ténor (J. York-Skinner) excelle à mettre en valeur le rôle pivot de cette partie. Il est d'autant plus regrettable que des problèmes de justesse altèrent malencontreusement les autres, par moments.

Ces défauts s'accentuent dans le «Dialogus». Un véritable timbre de voix de basse eût trouvé là un merveilleux emploi. Le continuo est réalisé sur un orgue dont les qualités esthétiques n'ont rien de celles des instruments français de l'époque, ce qui est d'autant plus dommageable qu'il n'y a plus là d'orchestre, et qu'on l'entend beaucoup.

Le respect porté à de très grandes oeuvres de la musique française de cette époque aurait assurément dû guider les réalisateurs de cet enregistrement vers de meilleurs choix.

Marie Germaine MOREAU.

INFORMATIONS DIVERSES

o **CONGRES A.P.E.Mu.**

Samedi 6 Juin au Mercredi 10 Juin 1981. **Lieu :** Village, vacances, Famille «LE NORMONT», 91410 DOURDAN.
Renseignements : Marie-Chantal DABET, 65, rue La Bruyère 92500 RUEIL-MALMAISON.

o **STAGE DE DICTEES MUSICALES**

du 3 Août au 28 Août 1981. Niveaux LICENCE, C.A.P.E.S., Entrée CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR de PARIS.

o **COURS DE DICTEES MUSICALES**

Exercices d'ECOUTE, tous niveaux, à partir du 31 Août 1981.
S'adresser à Mademoiselle VICAIRE, 6, rue Sainte Lucie 75015 PARIS. Tél. : (16-1) 578-82-92.

o **ASSOCIATION NATIONALE DE FORMATION DIVERSIFIEE**

Centre de Musicothérapie. Sous l'égide de l'I.S.M.E. des Cours seront donnés, les Vendredis 22 Mai, 5 et 19 Juin de 20 h. à 22 h. par **Jacques PORTE,** chargé de la recherche musicale au Centre de Thérapeutique expressionnelle de l'Hôpital Sainte-Anne, sur le thème MUSIQUE ET THERAPEUTIQUE, chez le **Docteur COURT-PAYEN,** 9, rue Théodule Ribot 75017 PARIS.
Renseignements : Madame LEDUC, 13, rue du Docteur Morère 91120 PALAISEAU.

o **MUSIQUE ET CULTURE**

15, rue Hechner 67000 STRASBOURG, organise un Stage de Pédagogie Contemporaine de la voix durant le week-end de l'Ascension du 27 au 31 Mai avec Irène JARSKY à la Maison Régionale de la Musique en Alsace.

o **CONCOURS INTERNATIONAL Marguerite LONG - Jacques THIBAUD**

Epreuves de piano, du 13 au 20 Juin 1981. Oeuvres au choix des candidats, étudiés par **L'HARMONIE VIVANTE : BACH** - Clavier bien tempéré. Un Prélude et une Fugue (Fascic. II - n°s 1 - 2 - 5 - 16 du 1er Livre, n°s 1 - 6 - 12 - 20 du 2ème Livre). **LISZT** - Sonate en Si mineur (Fascic. n° 9). **FRANCK** - Prélude, Choral et Fugue (Fascic. 11). **FAURE** - Thème et Variations et Trois Nocturnes (Fascic. 12). **SCHUMANN :** Etudes Symphoniques op. 13 (Fascic. 8). **MOZART :** Fantaisie en Ut mineur (Fascic. 6).
Disponibles aux **EDITIONS MUSICALES TRANSATLANTIQUES,** 50, rue Joseph de Maistre 75018 PARIS.

o **ARRAS**

du 23 Août au 2 Septembre 1981, au Lycée Agricole, 26ème Rencontre Musicale Internationale, organisée par le ROYAUME DE LA MUSIQUE, s'adresse particulièrement aux joueurs d'instruments anciens, de tous niveaux, poursuivant un but culturel, artistique, pédagogique où d'animation musicale; ainsi qu'aux amateurs de Danses de Cour de la Renaissance et de l'Age Baroque.

Elle accueille aussi tous les instrumentistes (cordes et bois) qui, outre leur participation à des formations d'ensemble, sont assurés de bénéficier de cours dispensés par des Pédagogues, Professeurs ou Solistes de Grands Orchestres.

Renseignements : Les Amis du Royaume de la Musique, 16, rue d'Assas 75006 PARIS.

o **BEAUVAIS**

Concours d'orgue Européen du 1er au 20 Septembre 1981. Inscriptions closes le 1er Juin. L'épreuve éliminatoire se déroulera du 7 au 14 septembre à l'Institut National des Jeunes Aveugles à PARIS (56, Bld des Invalides). La finale aura lieu à la Cathédrale de BEAUVAIS le 20 Septembre.

Renseignements : Secrétariat des AMIS DE L'ORGUE, 5, rue Las Cases 75007 PARIS.

o **BOURG EN BRESSE**

du 16 au 29 Juillet 1981. 2ème Stage pour **Instrumentistes à Cordes** (Vidon - Alto - Violoncelle - Contrebasse) à L'ECOLE MUNICIPALE de MUSIQUE, 5, rue du Palais 01000 BOURG en BRESSE.
Directeur du Stage : PAUL PAREILLE.
Renseignements : Ensemble Instrumental P. PAREILLE, 4, Place des Remparts 78400 CHATOU.

o **FREJUS** - FORUM DES ARTS ET DE LA MUSIQUE

— 4 STAGES :

— du 11 au 18 juillet 1981: **MUSIQUE DE CHAMBRE** avec le QUATUOR BERNEDE (Jean Claude Bernède et Marcel Charpentier, violons, Michel Laléouse, alto et Pierre Penassou, violoncelle). Cette session permettra aux futurs professionnels et aux amateurs de bon niveau d'aborder la lecture et l'interprétation d'œuvres de musique de chambre. Les participants à ce stage animeront un concert-rencontre le 18 juillet 1981 dans les Salles du Cloître.

— du 13 au 26 juillet 1981 : la **SESSION DE REALISATION CHORALE**, dirigée par Michel PIQUEMAL, proposera une œuvre pour chœurs d'hommes, soliste et orchestre, une œuvre pour chœurs de femmes, cors et harpe, et enfin une œuvre pour chœurs mixtes, solistes et orchestre.

— du 13 au 26 juillet 1981 : la **SESSION DE REALISATION ORCHESTRALE** dirigée par Jean Claude HARTEMANN proposera, dans le même temps, la partie orchestrale des œuvres «chœurs et orchestre », mais aussi une Ouverture de MOZART et la 1ère Symphonie de BEETHOVEN.
Le concert CHOEURS ET ORCHESTRE DE LA SESSION D'ETE DE FREJUS sera donné le 26 juillet 1981 dans la Cathédrale de Fréjus. Ce sera le concert final de ces 4èmes RENCONTRES MUSICALES ET CHOREGRAPHIQUES.

— Enfin, se fondant sur l'excellent groupe de maintenance des traditions provençales de Fréjus : LA MIOUGRANO, un stage de **DANSES PROVENCALES** aura lieu du 18 au 24 juillet sous la direction de Claude ORBAN, qui apprendra aux participants 4 danses provençales par couple, et quelques pas provençaux. Ces stagiaires seront intégrés au spectacle présenté par LA MIOUGRANO le 24 juillet, Place de la Mairie.

o **GOURDON en QUERCY** : Au Lycée

Rencontres Estivales du 2 au 17 Août 1981 sous la Direction de **Michel MOUREAU** du Collegium Musicum d'Aquitaine, également Directeur du Conservatoire Rural Intercommunal de St-SEURIN S/ L'ISLE. Atelier Symphonique. Rencontre Vocale (Chant Choral. Chant. Direction de Choeurs). Atelier de Formation Musicale et Pédagogique MARTENOT. Cours Instrumentaux. Ateliers de dessin MARTENOT. Chorégraphie, etc...avec la participation de Danielle FACON, Angélique FONDEPEYRE, Didier HENRY, Laurence RENAUT-LESCURE, Françoise DEHAN, Yves KLEIN, Daniel BLACKSTONE, Bruno MEMBRE, etc....

Les **RENCONTRES ESTIVALES DE GOURDON** reposeront surtout sur deux grandes œuvres :
— Le Requiem de FAURE ; — La Symphonie des Psaumes de STRAVINSKY. Hommage à Henri SAUGUET, pour ses 80 ans, avec le Ballet des Forains; à Maurice MARTENOT, récemment disparu, avec une œuvre pour Ondes Martenot d'Olivier MESSIAEN ; à Igor STRAVINSKI, à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort.

Bravo au Comité d'Animation Culturelle (M. CAMMAS, J. JOBERT, J. ALBA) pour le choix de telles activités artistiques. Ce programme doit attirer de nombreux jeunes musiciens et nous souhaitons vivement à la suite de ces Rencontres, la création d'une Ecole Municipale de Musique pour la prochaine rentrée scolaire.

Renseignements et Inscriptions : Comité d'Action Culturelle, Allées de la République 46300 GOURDON ou Michel MOUREAU, Résidence Coppelia C. 33 - 33400 TALENCE.

o ISSY LES MOULINEAUX

Le 20 Juin, Chapelle du Séminaire SAINT SULPICE D'ISSY, CONCERT DES CHORALES DES HAUTS DE SEINE. Requiem de G. FAURE. Requiem de DURUFLE. Orchestre Direction A. THOMAS. Chœurs (350 exéct.) S. CAILLAT.

o JOURNEES MUSICALES INTERNATIONALES de LANGEAIS. Domaine de VERNOU

organisées par l'Ensemble Andrée COLSON. Musique de 11 h. du matin à 6 h. du soir. Pas de «vedettes», pas d'avant-programme. La date limite des inscriptions est fixée au 1er Juin. Chaque musicien, ou chaque équipe de musique de chambre dispose de 30 minutes pour se faire entendre.
Renseignements : Domaine de VERNOU B.P. 22, 37130 LANGEAIS.

o LA ROCHELLE

JEUNE ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA ROCHELLE ET DU CENTRE-OUEST (J.O.S.C.O.) - JUIN 1981.
Création du « ROI DAVID » d'Arthur Honegger.

Cette œuvre pour chœur, solistes, récitant et orchestre, aura pour maître d'oeuvre **Le «JOSCO»** qui vient d'être reconnu comme **cinquième orchestre régional par le Ministère de la Culture.**

La partie chorale sera ssurée par Hélène SERRE, nouveau professeur de chant choral à l'Ecole Nationale de Musique de La Rochelle, titulaire du C.A.P.E.S.

o LORIENT - ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE

Son Directeur **James MOREAU** créé un nouvel Orchestre de Chambre « LES VIRTUOSES FRANCAIS » avec :
— **Gérard POULET**, Violoniste Concertiste Professeur de Violon au C.N.S. M. de PARIS.
— **Hervé LE FLOCH**, 1er Violon-Solo à l'Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de PARIS.
— **Christian CRENNE**, 1er Violon-Solo de l'Ensemble Orchestral de PARIS.
— **Rodrigue MILOSI**, Violoniste-Soliste à la Radio.
— **Jacques DEJEAN**, Professeur au C.N.S.M. de PARIS, Violoniste à l'Opéra de PARIS, Violon-Solo de l'Association des Concerts Pasdeloup.
— **Denise CARO**. Violon-Solo de l'Ensemble Instrumental de Bretagne
— **Bruno PASQUIER**, Alto-Solo à l'Opéra de PARIS.
— **Serge COLLOT**, Professeur d'Alto au C.N.S.M. de PARIS, Alto-Solo au Théâtre National de l'Opéra de PARIS.
— **Michel TOURNUS**, Violoncelle-Solo à l'Opéra de PARIS.
— **Etienne PECLARD**, Violoncelliste, Super-Soliste de l'Orchestre de PARIS.
— **Gabin LAURIDON**, Contrebassiste, Super-Soliste de l'Orchestre National de Radio-France.

Cet Ensemble donnera son premier concert le 6 Octobre 1981 à la Salle Gaveau.

o LYON

2e CANTILLES. A Cœur Joie; du 2 au 15 Août. Les enfants qui chantent de 9 à 14 ans avec Hélène GUY, Marie-France RICQ, la participation d'Instructeurs, de chef de Chœur et d'Animateurs.
Renseignements : 8, rue de la Bourse 69289 Lyon Cedex 1.

o QUILLEBEUF Château de ST-THURIEN

C.A.R.P.A.S. Stages du 5 au 11 Juillet, enregistrement et montage audio-visuel. Du 30 Août au 5 Septembre, Facture d'orgue.

o UNIVERSITE de PARIS-SUD

ACADEMIE MUSICALE D'ETE ET FESTIVAL DE PARIS-ORSAY - 6 au 18 juillet 1981

L'UNIVERSITE de PARIS SUD organise en collaboration avec les Organismes Culturels du Département de l'Essonne, un Cours d'Eté d'Interprétation Musicale et un Festival de Musique de Chambre sur le Campus d'Orsay du 6 au 18 juillet 1981.

Chaque stagiaire pourra participer à quatre heures de séances de travail par jour.

Des récitals et des concerts de Musique de Chambre seront donnés par les Professeurs et les Stagiaires.

Niveau demandé : études musicales supérieures.

Les cours de l'Académie Musicale concernent également les Enseignants, Chercheurs, Etudiants et Personnels de l'université.

Cours d'Interprétation : Violon (G. BOUILLON). Alto (M.T. CHAILLEY). Violoncelle (Jean BRIZARD - Michel STRAUSS). Guitare (J. QUEVEDO). Clavecin (Aimée VAN DE WIELE). Piano (Hélène BOSCHI). Flûte (Patrice BOCQUILLON). Quatuor à Cordes (Quatuor MARGAND). Ensembles Instrumentaux, orchestre (BORIS DE VINAGRADOU).
Renseignements : Service Commun de la Formation Permanente. Bâtiment 308. UNIVERSITE DE PARIS-SUD 91405 ORSAY-Cedex.

o **ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN**

STAGE de Musique de Chambre du XXème Siècle et Pratique Instrumentale, 15 au 19 juillet 1981 au Centre International de Recherche, de Création LA CHARTREUSE 30400 VILLENEUVE LEZ AVIGNON.
Renseignements : 9, rue de l'Echelle 75001 PARIS

o **FETES MUSICALES DE TOURAINE :** 21 Juin au 5 Juillet 1981

Les XVIIèmes Fêtes Musicales en Touraine se dérouleront du Dimanche 21 Juin au Dimanche 5 Juillet 1981 et seront consacrées à la Voix. Six récitals de chant auront lieu à la Grange de Meslay et **Elisabeth Schwarzkopf donnera un Cours Public d'Interprétation** du 29 Juin au 4 Juillet.

Sviatoslav Richter, inaugurera l'ensemble des manifestations 1981 par un premier récital de piano au Grand Théâtre de Tours et ouvrira chacun des week-ends par deux autres concerts à la Grange de Meslay et à la Salle des Tanneurs.

Les Fêtes Musicales proposent cette année un vaste panorama de l'art vocal alliant à la diversité des timbres et des voix l'exploration d'un large répertoire.

Les plus beaux lieder de Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Mahler, Strauss seront interprétés par Birgit Finnilä, Christa Ludwig, Tom Krause et Barbara Hendricks qui chantera également quelques negro-spirituals. Selon son habitude, Cathy Berberian proposera une soirée tout à fait originale; et le premier récital en France de la basse soviétique Evgueni Nesterenko concluera ces Fêtes en associant deux grands compositeurs de son pays, Moussorgski et Chostakovitch. Ces concerts seront assurés avec la participation au piano de Christian Ivaldi, Geoffrey Parsons, Irwin Gage, Staffan Scheja, Massimimiano Damerini et Evgueni Chenderovitch.

Enfin, pendant les Fêtes Musicales, deux expositions se tiendront au Musée des Beaux-Arts de Tours : l'une sera consacrée à des dessins de Matisse, l'autre à « Nadar et l'art lyrique ».
Responsable de la Commission Artistique : J.M. VACCARO.
Renseignements : Hôtel de Ville 37032 TOURS Cedex.

o **STRASBOURG**

Session de Pédagogie Musicale et de Direction Chorale organisée par l'Association des Professeurs d'Education Musicale de l'Enseignement Catholique et l'Union Française des Educateurs et Animateurs Musicaux, du 20 Juillet au 30 Juillet 1981.
Direction Chorale - Culture vocale - Harmonie et Analyse - Flûte à Bec - Musique de Chambre - Guitare - Méthodes Actives (O.R.F.F.) - Ecoute Musicale - Solfège, etc ...

Renseignements : Monsieur LAMBLIN, 20, Bld Poincaré 67000 STRASBOURG.

o **MAISON REGIONALE DE LA MUSIQUE 68160 SAINTE CROIX AU MINES**

De très nombreuses Activités Musicales - Stages - Concerts tout au long de l'année. du 17 au 30 Août Stage de formation MARTENOT animé par Y. KLEIN

Ecrire pour recevoir la documentation détaillée.

o **STAGE FRANCO-ALLEMAND DE MUSIQUE DE VILLECROZE (Haut-Var)**

du 6 au 26 Juillet 1981, consacré aux styles et aux techniques instrumentales de la Musique autour de 1700, sur instruments anciens.

Ce stage s'adresse à des étudiants de conservatoire de très haut niveau, ainsi qu'à des instrumentistes déjà entrés dans la vie active, ou encore à de très bons amateurs.
Renseignements : Catherine HORNUS, 19, Clos Baron 78112 FOURQUEUX. 973 24-96.

o VERNOUX (Ardèche)

STAGE Franco-Allemand organisé par l'Association pour les Echanges Musicaux Franco-Allemands. Direction Y. CAYROL, O. HEIMBUCHER, E. KLEIN, G. LACOMBE.

Seuls les Instrumentistes et Choristes confirmés pratiquant déjà dans des Ensembles et ayant les qualités techniques suffisantes pour accéder au répertoire pourront s'inscrire. Priorité aux jeunes de moins de 25 ans.

Inscriptions : Pour l'Allemagne : O. HEIMBUCHER, am Spittlberg 49 - 8458 SULZBACH-ROSENBERG. Pour la France R. POULET, 16, rue des 14 Cantons 26000 VALENCE.

o VERNON

Premier Grand Prix Culturel LIONS CLUB, Interprétation musicale d'œuvres pour ORGUE à Notre-Dame de Vernon. Eliminatoires (Octobre 1981). Final (Mars 1982).
Inscriptions avant le 27 Juin. Demander tous les renseignements à **Pierre Yves LEROUX.** Ecole Nationale de Musique de la Vallée de Chevreuse, 7, avenue Maréchal Foch 91400 ORSAY.

o EDITIONS JEANNE LAFFITTE

1, Place Francis Chirat 13002 MARSEILLE. La Maison d'Edition s'est spécialisée dans la réimpression d'ouvrages anciens sur les Provinces Françaises. Aujourd'hui réédition des « **Chants et Chansons du Nivernais**» d'Achille MILLIEN (1906). Georges DELERUE a rédigé une Préface et établi des index 1 volume de 360 pages + 1 frontispice, relié 200 F. + 14 F. de port.

o CONCERTS

CONCERT TELEMANN-BACH présenté par le « Madrigal du Luxembourg», dans le cadre du Festival du Marais en l'Eglise N.D. des Blancs Manteaux le vendredi 19 Juin 1981 à 21 h. 15.

o LES CHOEURS ET L'ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE LA MADELEINE

Direction J. HAVARD de la MONTAGNE, le mardi 23 juin 1981 à 18 h.30.

o CHORALE SAINT THOMAS D'AQUIN DU MOUVEMENT « A COEUR JOIE »

sous la direction de N. POMMERET - « ALEXANDER'S FEAST » de G.F. HAENDEL.

o DIJON

22 Juin. Requiem Allemand de BRAHMS par la Chorale Universitaire et l'Ensemble Vocal de Lyon, avec la Philarmonique de Wroclaw.

o CROISIERE MUSICALE DES JEUNES SOLISTES

du 27 Juin au 7 Juillet, créée à l'initiative de la Fondation BERACASA, à bord d'AZUR.
Renseignements auprès de votre agent de voyages.

o FINLANDE 1981

De nombreux festivals dans les villes de Kuopio, Naantali, Kuhmo, Kaskinen , Turku, Helsinki.

A **SAVONLINNA** Festival d'opéra du 3 juillet au 25 Juillet 1981 avec MOZART - VERDI - WAGNER. Des possibilités très avantageuses sont offertes par « LA FINNAIR » pour le voyage et le séjour.

Renseignements : 13, rue Auber 75009 PARIS.

o LES CAHIERS DE L'ANIMATION MUSICALE

publie un numéro spécial consacré à l'ensemble de tous les stages 1981. Le demander au siège de la Revue, 55, rue de Varenne 75007 PARIS.

AVIS DE VACANCE D'EMPLOI Nº 81-18

Le Maire, Président de la Commission Administrative de l'Académie de Musique Rainier III de Monaco, fait connaître qu'un poste de Professeur de Solfège et Chant Choral est vacant à l'Académie de Musique Rainier III.

Les personnes intéressées par cet emploi, à temps complet (traitement de 6.210,48 F. pour un service hebdomadaire de 20 h.) devront attester d'une expérience dans les domaines de l'enseignement et de la direction chorale (C.A. souhaité).

Les modalités du concours de recrutement seront communiquées, en temps opportun.

Les dossiers de candidature devront être adressés au : Secrétariat Général de la Mairie de Monaco, avant le 30 mai 1981.

Nº 1019

DES OUVRAGES POUR LA RENTREE 81

Conformes aux orientations de la réforme de l'enseignement musical

---

O. Gartenlaub

MON PREMIER DÉCHIFFRAGE

51 pièces brèves pour piano à 4 mains. Degré élémentaire. Lectures progressives à 4 mains destinées aux débutants. Ces textes tonales, modales, atonales, comportent quelques notations contemporaines.

VOL. 0951

Jacqueline Challan

1er LIVRE DE LECTURE DE NOTES et d'initiation aux intervalles

Ouvrage permettant d'aborder la lecture verticale et horizontale et de se familiariser avec l'aspect des intervalles.

VOL. 0952

Jean-Michel Bardez

LES BACH

17 pièces de musique de chambre pour formations instrumentales variables, composées par la famille Bach. Les possibilités d'ensemble sont très nombreuses et interchangeables. Les musiciens se reporteront à l'index indiquant les premières mesures et les tessitures permettant d'apprécier les différentes possibilités d'exécution.

L'ouvrage rédigé en français, anglais et allemand comporte une courte biographie, un arbre généalogique et quelques portraits de la famille Bach.

Niveau des premières années d'étude.

VOL. 0950

O. Gartenlaub

2 PIÈCES FACILES POUR ORCHESTRE

Degré préparatoire - 6'30.
I. Lento - clarinette si♭ et cordes.
II. Scherzetto - hautbois, tambourin et cordes.
Matériel complet VOL. 0934
Effectif des cordes seul 0935

Jean-Michel Bardez

MÉMOIRES

Danses, chansons et airs anciens à 2 ou 3 parties pour ensembles vocaux, ensembles de flûtes à bec, petites formations de chambre.
Degré élémentaire

VOL. 0928

Jean-Michel Bardez

SOURCES

Chaque œuvre, à chanter ou à jouer, est précédée d'une gravure ancienne, d'une préparation rythmique et mélodique issue du texte, ainsi que d'un commentaire.

La collection comporte actuellement cinq ouvrages :
- A PROPOS D'ÉPOQUES - très facile
- A PROPOS D'INSTRUMENTS - facile
- A PROPOS DE DANSE - 1er volume-facile
- A PROPOS DE DANSE - 2e volume assez facile
- A PROPOS DE J. PH. RAMEAU - moyenne difficulté

Chaque ouvrage existe en trois versions séparément :
- en clé de sol avec accompagnement
- en clé de sol sans accompagnement
- en clé de fa sans accompagnement

Marie-Claude Arbaretaz

LIRE LA MUSIQUE PAR LA CONNAISSANCE DES INTERVALLES

La sensibilisation aux phénomènes sonores doit être le point de départ et le but de tout enseignement musical. Les signes musicaux ne sont que les intermédiaires permettant de matérialiser les sensations. Plus qu'une succession de sons isolés, c'est la nature de l'enchaînement de ces sons qui crée la musique.

1er volume - de la 2de à la 5te/degré élémentaire VOL. 0925
2e volume - de la 4te aug. à la 7e/degré moyen VOL. 0938

Jean-Michel Bardez

TRANPOSITION A VUE

Pièces et fragments pour instrument transpositeur en si♭ à jouer avec d'autres instruments non transpositeurs ou à chanter, en lisant en clé d'ut 4e. Suivis de tableaux de diverses transpositions.

VOL. 0927

Bernard de Crepy

21 TEXTES A RÉALISER

21 textes à 4 parties dans le style de Bach. Niveau second cycle des classes d'écritures C.N.S.M. Ces textes s'adressent aux étudiants parvenus au terme du traité d'harmonie.

Textes à réaliser VOL. 0936
Réalisation à 4 part. VOL. 0937

En vente dans les MAGASINS DE MUSIQUE

CATALOGUE SUR DEMANDE : 25, RUE D'HAUTEVILLE - 75010 PARIS



l'Edition Musicale d'aujourd'hui